BOUND BY R.S.BUFFERY.
3. FITZROY STREET.W.

BOUN
3.F

LXX. A. 9
2121

# MÉTHODE

## Elémentaire et Abrégée

## d'Harmonie et d'Accompagnement,

*Suivie*

*d'Exercices gradués dans tous les tons, par l'Etude des quels*

*l'on peut arriver promptement à accompagner la basse chiffrée à la Partition.*

PAR

**F. J. FETIS,**

Professeur de Composition à l'Ecole

*Royale de Musique.*

*M. 1.*

*Prix : 15 fr.*

*à Paris, chez* Ch. Boieldieu, *Success.* de Ph. Petit, *Rue Vivienne, 18.*

*516. C. B.*

*Propriété de l'Editeur.*

Lemoine & Cie
rue Vivienne N° 18.
Succrs de
Ph. Petit et Ch. Boieldieu

19990929604
rama10966
D2627/1

BOUN
G. F

# AVERTISSEMENT.

Je ne prétends point discuter ici le mérite des nombreux traités d'Harmonie qui ont précédé ce petit ouvrage: je dirai seulement que celui ci est autre chose. Les Auteurs de ces traités ont eu pour but d'enseigner l'Art d'écrire la Musique à plusieurs parties: je ne me propose que d'instruire des Accompagnateurs.

La Composition à plusieurs parties est une science qu'on désigne sous le nom de *Contrepoint*; c'est Celle que Mr. REICHA et moi enseignons à l'Ecole Royale de Musique. Elle est fondée sur d'autres considérations que celles des Accords pris isolément. J'en ai développé les principes dans un traité qui paraîtra sous peu. Quant à l'Harmonie proprement dite, je la considère sous deux rapports: Iº. comme moyen d'exciter en nous le sentiment harmonieux, par l'usage de l'accompagnement du Clavier, (c'est ce que j'enseigne ici); 2º. comme tableau Synoptique des connoissances acquises par l'étude du Contrepoint.

Au reste, en ne considérant l'Harmonie que sous le rapport de l'Accompagnement, je ne fais que suivre la méthode des anciennes Ecoles d'Italie, qui n'y ont jamais vu autre chose, et qui ont formé les meilleurs Accompagnateurs.

On trouvera ici bien peu d'Accords, et une simplicité qui pourra sembler puérile aux savants; mais ils verront bien que ce n'est point pour eux que j'écris. Je dois cependant déclarer que je crois avoir compris toutes les Harmonies admissibles dans mes Classifications, et que le reste me parait inutile ou dangereux.

516.C.B.

BOUI 3.

# MÉTHODE ELÉMENTAIRE ET ABRÉGÉE

## *D'HARMONIE ET D'ACCOMPAGNEMENT.*

## INTRODUCTION.

1°. Les sensations produites en nous par la Musique naissent de deux causes; l'une est le Chant, désigné communément par le nom de *Mélodie*; l'autre est l'Accompagnement de ce même Chant, auquel on donne le nom d'*Harmonie*. La Mélodie, fruit de l'imagination, n'est soumise à d'autres règles que celles du goût et quelquefois de la fantaisie, qui, selon les temps et les lieux, admettent ou rejettent certaines formes; l'Harmonie, plus positive, est régie par des loix immuables, dont la connaissance est nécessaire au Musicien qui veut plaire aux oreilles exercées.

2°. L'Accompagnement se compose de réunions de sons simultanées plus ou moins nombreuses, auxquelles on donne le nom d'*Accords*. La formation de ces Accords, les loix de leur succession, les diverses modifications qu'ils peuvent subir, constituent les éléments d'une science qu'on désigne particulierement par le nom d'Harmonie. L'Art de l'accompagnement n'est que l'application de cette science sur le Clavier.

3°. On conçoit que les Accords les plus simples sont ceux de deux sons: ceux là prennent le nom d'*Intervalles*, mot qui n'indique que la distance d'un son à l'autre.

L'Accord le plus compliqué pouvant se réduire à l'analyse des sons pris deux à deux, la connoissance des Intervalles est donc une introduction nécessaire à celle de l'Harmonie complexe: c'est aussi par l'exposé de leur théorie que je commencerai.

# CHAPITRE I^er^

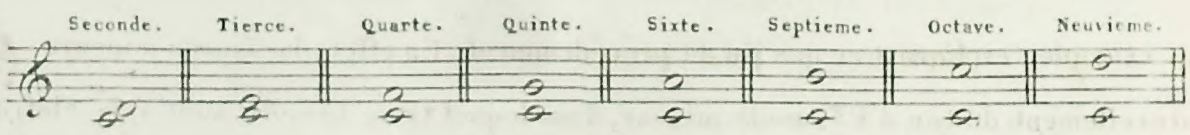
## *DES INTERVALLES.*

### I. DU NOM DES INTERVALLES.

4°. L'intervalle le plus petit, apréciable à l'oreille, tant dans la Mélodie que dans l'Harmonie, s'appelle *demi-ton*: c'est la différence d'intonation qu'on remarque entre le son produit par une touche blanche du Clavier, et celui de la touche noire la plus voisine, comme d'UT ♮ à UT ♯. Il sert de point de comparaison à tous les autres; car un intervalle, quel qu'il soit, est composé de plus ou moins de *demi-tons*. Le ton est formé de deux demi-tons.

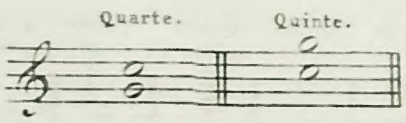
5°. On exprime par des noms numériques la distance comprise entre les deux sons d'un intervalle; ainsi la différence de deux sons voisins, comme UT et RE, s'appelle *Seconde*; deux sons séparés par un troisième, comme UT et MI, s'appellent *Tierce*, et ainsi de suite *Quarte*, *Quinte*, *Sixte*, *Septième*, *Octave*, *Neuvième*, etc, selon le nombre de dégrés compris entre les deux termes de l'intervalle.

EXEMPLES.



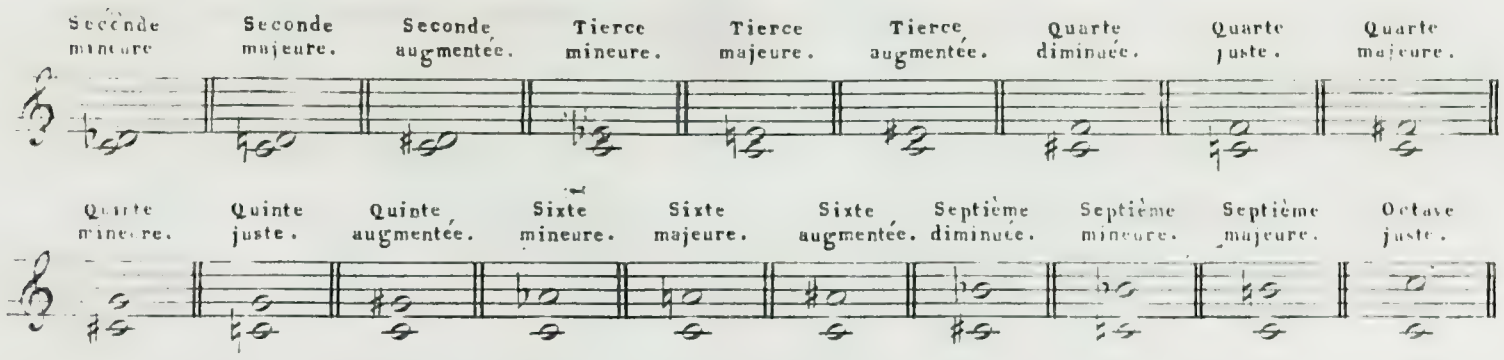

Remarquez que, pour éviter toute équivoque, on est convenu de compter les intervalles en montant, c'est-à-dire en partant du son le plus grave. Sans cette précaution, il seroit difficile de résoudre les questions les plus simples par exemple, celle ci: *Quel intervalle forment entre elles les notes* UT et SOL? car si le SOL est au dessous de l'UT, il en résultera une *Quarte*; s'il est au dessus, ce sera une *Quinte*.

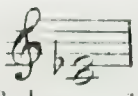
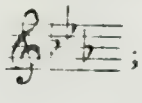
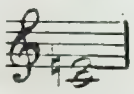
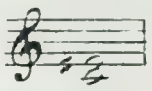
EXEMPLE.



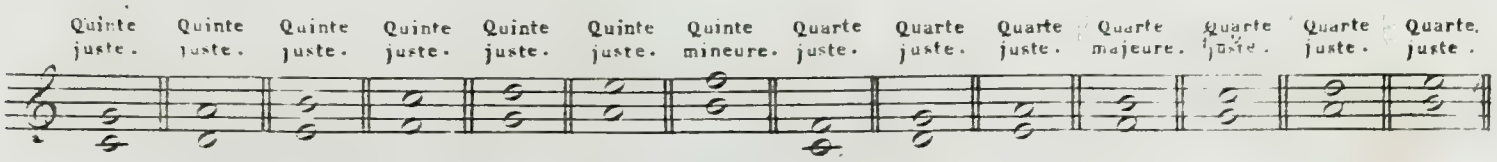
6°. Pour déterminer les intervalles avec précision, ce n'étoit point assez de les diviser en *Seconde*, *Tierce*, *Quarte*, etc, car chacun de ces intervalles peut se présenter à nous sous plusieurs aspects : en effet les intervalles d'UT à RE ♭, d'UT à RE ♮, d'UT à RE ♯, sont autant de Secondes; cependant il s'en faut bien que l'effet de l'une soit celui de l'autre. Le nom de la note n'est ici que pour l'esprit ; pour l'oreille, RE ♭, RE ♮ et RE ♯, sont trois sons différents. Il étoit donc nécessaire de joindre, au nom de l'intervalle, un adjectif qui indiquât sa qualité : c'est ce que l'on a fait, en appelant *Mineur* tout intervalle qui se présente dans la moindre extention que puisse comporter le ton et le mode, *Majeur*, celui qui, relativement au ton et au mode, est dans la plus grande extention possible ; *Justes*, certains intervalles qui, quelque soit le mode, sont toujours dans le même état, entre certaines notes de la gamme ; *Diminués* et *Augmentés*, ceux qui par l'effet de quelque signe étranger, sortent momentanément de l'état naturel au ton et au mode.

EXEMPLES.




Ces exemples expliquent ce que j'ai dit précédemment. En effet ; la Tierce mineure  résulte naturellement du ton d'UT, mode mineur, dans lequel trois bémols sont à la clef, dans cet ordre  ; la Tierce majeure  est la conséquence du ton d'UT, mode majeur, dans lequel il n'y a ni ♭, ni ♯, à la clef ; mais la Tierce augmentée  n'est conforme à la constitution d'aucun ton ; car il n'en est point où le MI soit accompagné d'un ♯, tandis que l'UT est ♮ : ce n'est que par des altérations momentanées que de pareils intervalles sont admis dans l'harmonie. Quant à la Quarte, à la Quinte et à l'Octave, elles sont naturellement justes entre toutes les notes d'un ton majeur, excepté entre la quatrième et la septième, qui donnent une Quarte majeure et une Quinte mineure.

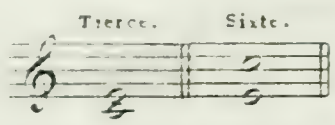
EXEMPLES.



## II. DU RENVERSEMENT DES INTERVALLES.

7. Si l'on veut connoître l'intervalle que forment deux notes données, on ne tarde point à s'apercevoir qu'elles peuvent être dans une position ou supérieure, ou inférieure, à l'égard l'une de l'autre, et que de la différence de position naissent deux intervalles différents. Soient, par exemple, UT 2. et MI 2: si UT est la note inférieure, MI formera contre elle une Tierce majeure; si, au contraire, MI est la note inférieure, UT sera à la distance d'une Sixte mineure.

EXEMPLE.




Cette faculté de mutation dans la position respective des notes s'appelle *Renversement des intervalles*. Une Tierce renversée produit une Sixte; une Quarte produit une Quinte; une Quinte produit une Quarte, une Sixte produit une Tierce; de la Seconde renversée naît la Septième, et de la Septième naît la Seconde.

Remarquez que *du renversement des intervalles majeurs naissent des mineurs, et que des mineurs naissent des majeurs.*

## III. DE LA CLASSIFICATION DES INTERVALLES.

8. Tous les intervalles ne plaisent pas à l'oreille dans un égal dégré. Quelques uns sont agréables par eux mêmes; d'autres le sont moins; d'autres enfin, pris isolément, affectent désagréablement l'ouie, et ne deviennent tolérables que par leur enchaînement avec les plus flatteurs. Les intervalles agréables se désignent par le nom de *Consonnances*, les autres par celui de *Dissonances*.

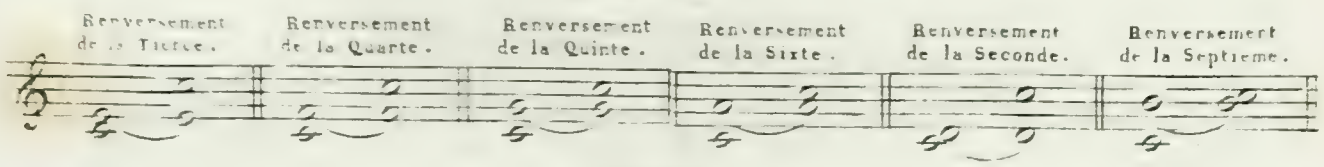
Les *Consonnances flatteuses* sont, la *Tierce*, majeure ou mineure; la *Sixte*, majeure ou mineure, la *Quinte juste* et l'*Octave*.

Les *Consonnances foibles* sont la *Quarte juste*, la *Quarte majeure* et la *Quinte mineure*.

Les *Dissonances* sont la *Seconde*, la *Septième* et la *Neuvième*.

9. Tous les intervalles produisent, par le renversement, des intervalles de leur espèce: ainsi, des consonnances naissent les consonnances, et des dissonances, les dissonances.

EXEMPLES.



## IV. DE L'ENCHAINEMENT DES INTERVALLES.

10. La sensation des intervalles isolés est vague et fugitive; mais leur succession, bien ordonnée, procure une sorte de plaisir, qui devient plus vif à mesure que l'oreille est plus exercée. Il suit de là qu'une succession vicieuse produit une sensation pénible et même douloureuse à l'ouie. Examinons les causes de ces effets.

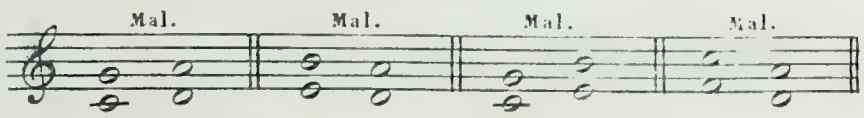
11. Le passage d'une consonnance à une autre est généralement agréable; mais il est à cette règle trois exceptions, savoir: la succession de deux Quartes, de deux Quintes et de deux Octaves consécutives. En voici les motifs.

On sait que la Quarte est une consonnance foible, et d'un effet vague: multiplier la sensation de cet intervalle, seroit donc affoiblir l'idée d'une bonne harmonie: par cette raison, l'on s'en abstient.

EXEMPLE.

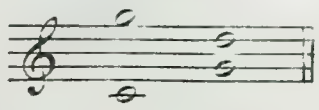
De tous les intervalles, la Quinte est celui qui donne le plus l'idée du ton. Faire entendre deux Quintes successives, c'est donc donner l'idée de deux tons différents. Or, l'expérience démontre que l'oreille affectionne le ton auquel elle s'est accoutumée, et que le quitter sans préparation, c'est la blesser. Par ce motif, deux Quintes consécutives, soit en montant, soit en descendant, sont interdites.

EXEMPLE.

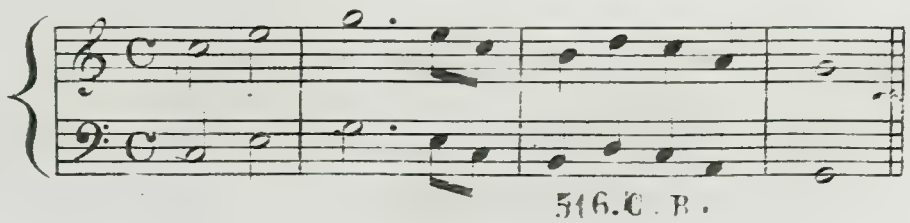



Deux Quintes sont admissibles lorsque les voix qui les produisent sont en mouvement contraire, c'est à dire lorsque l'une descend pendant que l'autre monte. La raison en est qu'il n'y a pas de sensation de deux tons différents, puisqu'il y a une note commune aux deux Quintes.

EXEMPLE.

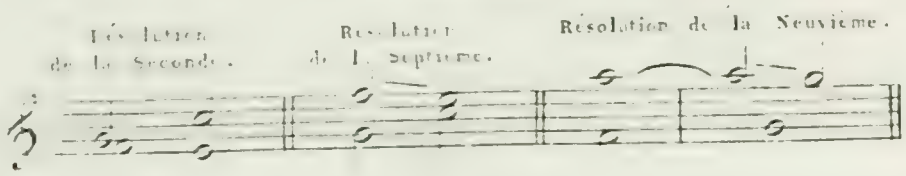


Le moins harmonieux de tous les intervalles est l'Octave; par cette raison, on s'abstient d'en faire plusieurs de suite. Cependant il est certains cas où elles sont admissibles, lorsqu'il entre dans le plan du compositeur de suspendre un instant l'idée de l'harmonie, par des traits semblables au suivant, pour la faire ressortir ensuite davantage.



12. Les dissonnances sont désagréables par elles mêmes; mais lorsqu'elles sont suivies de consonnances, elles rendent plus vif le plaisir que celles ci procurent à l'oreille. La succession d'une consonnance à une dissonance, s'appelle *Résolution de la dissonance*. Cette résolution s'opère en fesant descendre d'un dégré la note inférieure d'un intervalle de seconde, et les supérieures des intervalles de Septième et de Neuvième.

EXEMPLES.




## V. DES SIGNES REPRÉSENTATIFS DES INTERVALLES.

15. L'accompagnement de l'Orgue ou du Piano se fait au moyen d'une partie de Basse au dessus de laquelle sont écrits les signes des intervalles qui doivent l'accompagner. La Basse se joue sur le clavier par la main gauche, et la main droite exprime les intervalles indiqués par les signes. la partie de Basse surmontée de ces signes s'appelle *Basse chiffrée*.

L'accompagnement de la Basse chiffrée, considéré comme exercice, développe en nous le sentiment de l'harmonie. On peut affirmer que c'est le seul moyen de l'obtenir, lorsque la nature ne l'a pas donné immédiatement. Considérée comme moyen d'exécution, la Basse chiffrée sert à accompagner la musique sacrée et les ouvrages de tous les anciens Compositeurs, qui n'indiquoient l'accompagnement que de cette manière.

14. Les signes des intervalles sont de deux espèces: *Numériques* et *Musicaux*. Le signe numérique, comme 2,3,4,7, indique l'intervalle; le signe musical, comme ♯, ♮, ♭, fait connoître sa qualité. Ainsi la Tierce majeure ou mineure, suivant le ton et le mode, s'indique simplement par 3; mais si la Tierce, devient majeure par l'effet d'un ♯ ou d'un ♮ accidentels, on écrit ♯3 ou ♮3, et si elle devient mineure, par l'effet d'un ♭ ou d'un ♮ étrangers au ton, on écrit ♭3 ou ♮3.

Les intervalles diminués et la Quinte mineure s'expriment par des chiffres barrés, comme 7, 5.

Les intervalles augmentés s'indiquent par le chiffre de l'intervalle, accompagné du ♯ ou du ♮, qui produit l'augmentation.

Ces notions ne pourront être complettées que par la suite, au fur et mesure qu'on acquerrera la connoissance des accords.

## CHAPITRE 2e.

### *DE LA DÉSIGNATION GÉNÉRALE DES NOTES DE LA GAMME.*

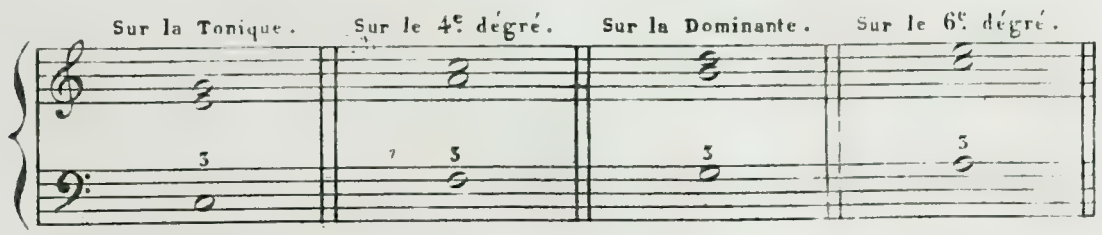
15. Le nom d'une note ne fait pas connoître la place qu'elle occupe dans la gamme de tel ou tel ton; UT, par exemple, est la première note de la gamme du ton d'UT, la quatrième du ton de SOL, la cinquième du ton de FA, etc. Il étoit nécessaire d'avoir des noms généraux qui indiquassent les notes du ton auxquelles appartiennent tel ou tel intervalle, tel ou tel accord, telle ou telle circonstance harmonique: c'est pourquoi l'on a appelé *Tonique*, la première note d'un ton quelconque; *Second*, *Troisième* et *Quatrième* dégrés, les trois notes suivantes en montant; *Dominante*, la cinquième, parcequ'elle est entendue dans le plus grand nombre des accords; *Sixième* dégré, la sixième, et *Note sensible* la septième, parcequ'elle fait naître le besoin d'entendre la tonique après elle.

## CHAPITRE 3e.

### *DES ACCORDS CONSONNANTS.*

16. Un accord composé d'une note de basse, de sa Tierce et de sa Quinte, s'appelle *Accord parfait*, parceque c'est le seul qui donne le sentiment du repos. Il se fait sur la tonique, le quatrième dégré, la dominante et le sixième dégré, c'est-à-dire que la tonique, le quatrième dégré, la dominante et le sixième dégré, peuvent être les notes de basse de cet accord; et cela est fondé sur ce que l'oreille s'accoutume à l'idée du repos sur ces notes. L'accord parfait se chiffre par 3, par 5 ou par 8.

EXEMPLES DANS LE TON D'UT.



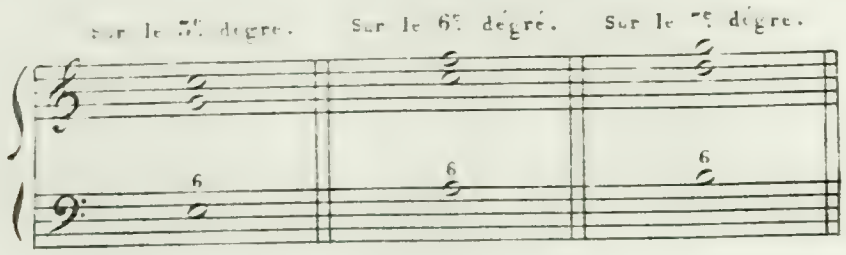

Lorsqu'on accompagne à quatre parties, on joint aux trois notes essentielles de l'accord l'octave de la basse.

17. Dans le mode majeur, la Tierce des accords parfaits de la tonique, du quatrième dégré et de la dominante, est majeure; celle de l'accord parfait du sixième dégré est mineure.

Dans le mode mineur, la Tierce des accords parfaits de la tonique et du quatrième dégré est mineure; celle de l'accord parfait de la dominante est toujours majeure, parcequ'elle est formée avec la note sensible, qui est la même dans le mode majeur et dans le mineur. La Tierce de l'accord parfait du sixième dégré est majeure.

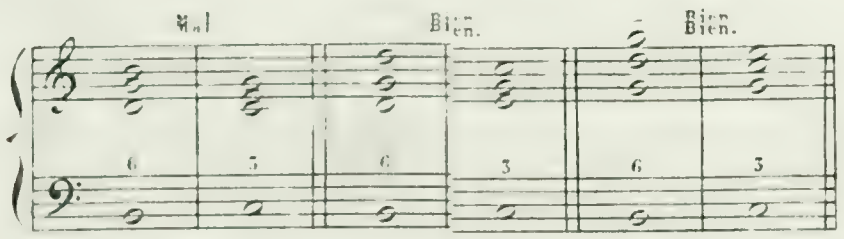
18. Si l'on prend pour note de basse la Tierce d'un accord parfait, en renversant à l'octave supérieure la basse de cet accord parfait, on obtient un accord composé de Tierce et de Sixte, qu'on appelle *Accord de Sixte*. Cet accord se fait sur les troisième, sixième et septième dégré. Il se chiffre par 6.

EXEMPLES DANS LE TON D'UT.



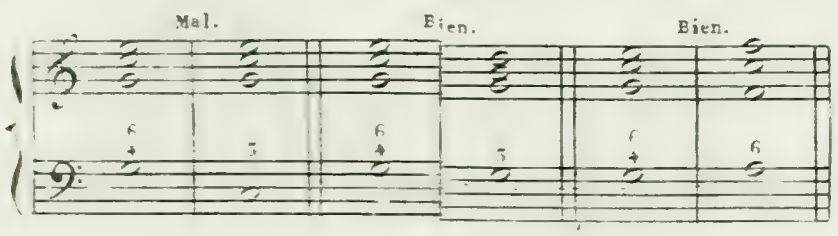

Lorsqu'on accompagne à quatre parties, on double l'un des sons de l'accord de Sixte à l'Octave: le choix de la note à redoubler dépend des circonstances: je m'explique. Si l'accord de Sixte du septième dégré est suivi de l'accord parfait de la tonique, on évite de doubler la note de basse, parceque la note sensible étant appelée à monter, on seroit exposé à tromper l'oreille sur ce point, ou à faire deux Octaves consécutives. On obvie à cet inconvénient en doublant la Tierce ou la Sixte; il résulte de là l'avantage de ne pas déranger la main. En toute autre circonstance, on peut doubler la note de basse.

EXEMPLES.



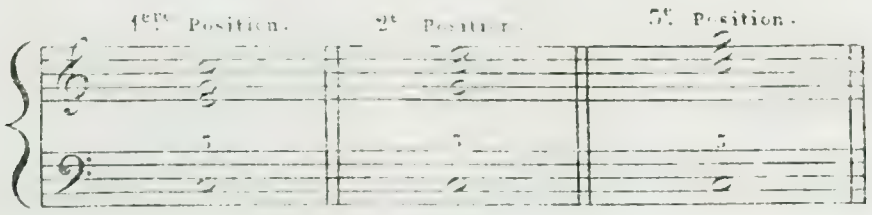

19. Si l'on prend pour basse la Quinte d'un accord parfait, en renversant les autres notes de l'accord à l'Octave supérieure, on obtient un accord composé de Quarte et Sixte, qu'on appelle *Accord de Quarte et Sixte*, et qu'on chiffre par $\frac{6}{4}$. Cet accord se fait sur la dominante et sur la tonique. Lorsqu'il est placé sur la dominante, il ne peut être suivi immédiatement de l'accord parfait de la tonique: il faut lui faire succéder l'accord parfait de la dominante, ou l'accord de Sixte du sixième dégré.

EXEMPLES.



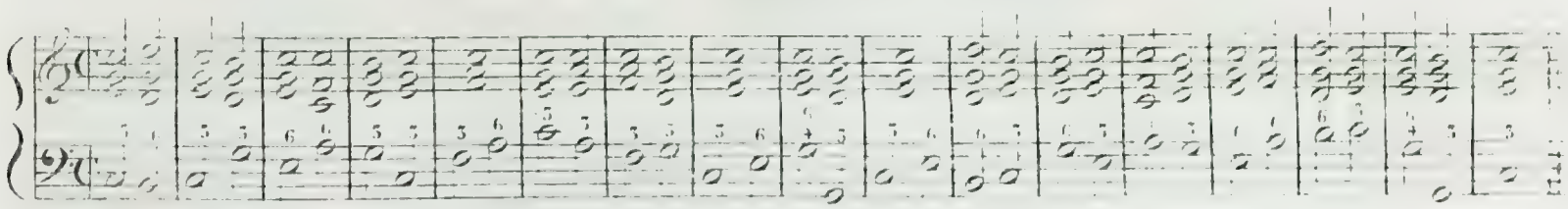
20. Les accords consonnants sont, comme on voit, composés de trois sons, auxquels on ajoute un quatrième, en doublant à l'Octave l'un des trois essentiels : il suit de là que la main droite frappe trois sons à la fois sur le Clavier. Ces trois sons peuvent être disposés de trois manières différentes, à l'égard de la basse : dans l'accord parfait, par exemple, le son le plus grave, frappé par la main droite, peut être *la Tierce*, ou *la Quinte* ou *l'Octave*, et cela est de peu d'importance, pourvu que la main puisse saisir les autres sons avec facilité. Ces trois dispositions différentes s'appellent *Première, Seconde* et *Troisième Positions*.

EXEMPLES

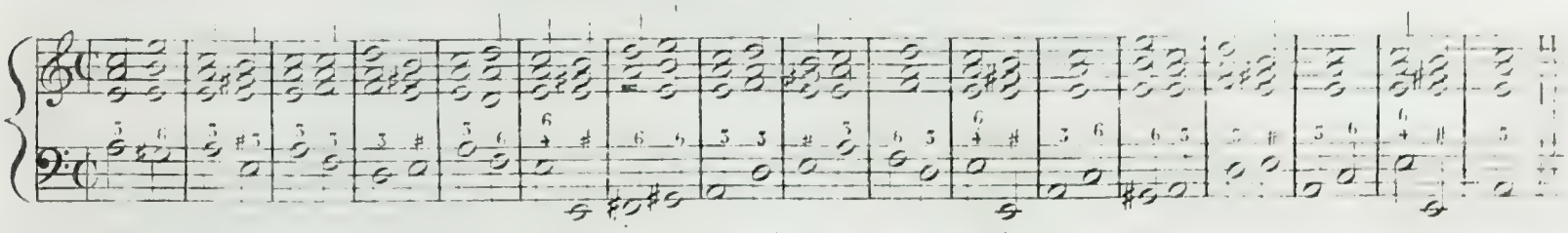



Dans la succession des accords il y a un enchaînement continuel de ces trois positions : cela est fondé sur l'obligation d'éviter les Quintes et les Octaves successives, et aussi sur la nécessité de faire le moins de mouvement possible, afin de faciliter l'exécution de la main droite. Les Exercices suivants démontreront ces principes.

EXERCICE SUR LES ACCORDS CONSONNANTS.

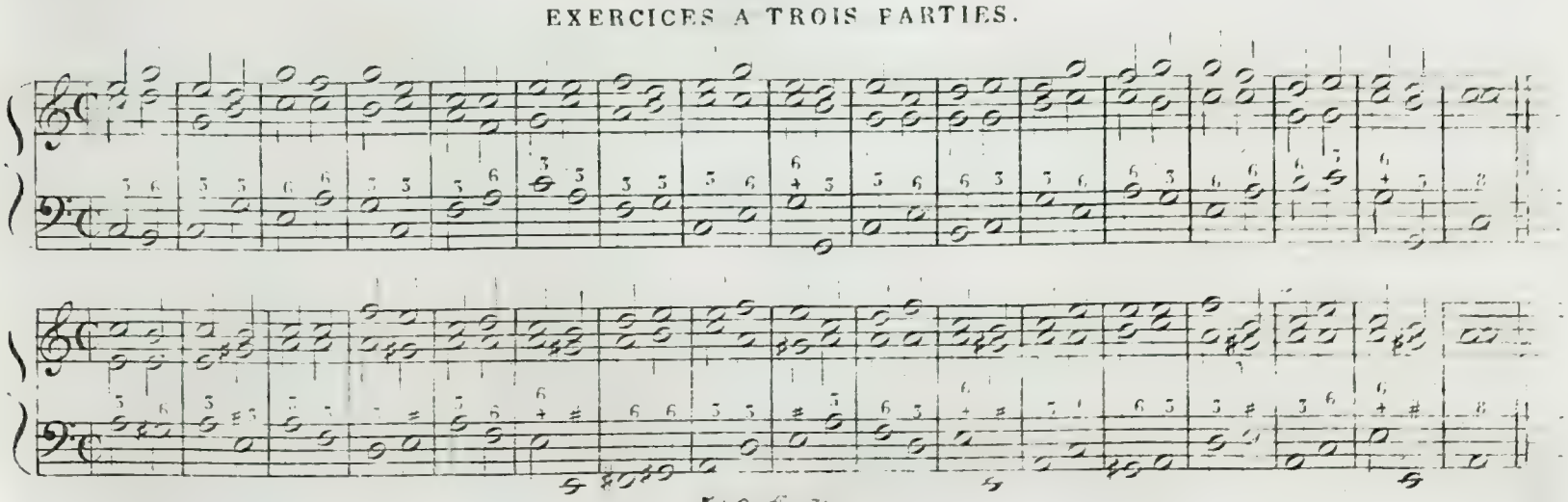


EXERCICE DANS LE MODE MINEUR.



21. L'Accompagnement à trois parties, est plus élégant que celui à quatre. On y supprime presque toutes les Octaves, ce qui donne plus de mouvement aux diverses parties, par l'obligation où l'on est de remplir tous les intervalles essentiels.

EXERCICES A TROIS PARTIES.



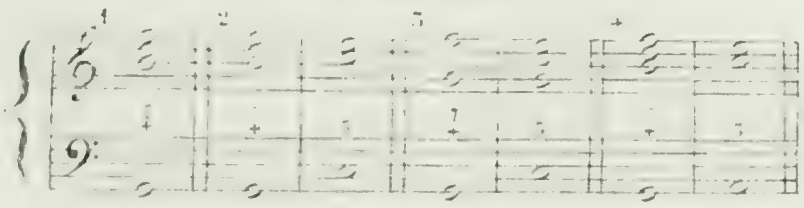
# CHAPITRE 4.

## LES ACCORDS DISSONANTS.

22. Lorsque la Dominante est suivie de la tonique ou du sixième degré, on peut y faire un accord composé de Tierce majeure, de Quinte juste, et de Septième mineure, qui s'appelle *Accord de Septième Dominante*, et qu'on chiffre par 7 ou 7. (Voyez ci dessous Exemple 1.)

Il y a dans cet accord deux notes qui ont un mouvement forcé dans la résolution, savoir, la Septième qui, comme dissonance, doit descendre d'un degré, et la Note sensible qui doit monter à la tonique. Il en résulte que si la Basse retourne à la tonique, l'accord parfait qui succède à celui de Septième n'a point de Quinte, (Voyez ci dessous Exemple 2.) Pour éviter cet inconvénient, on supprime la Quinte de l'accord de Septième, et on la remplace par l'Octave de la Basse (Voyez ci dessous Ex. 3.) Lorsque la Basse monte au sixième degré, cette suppression est inutile. (Voy. Ex. 4.)

EXEMPLES.



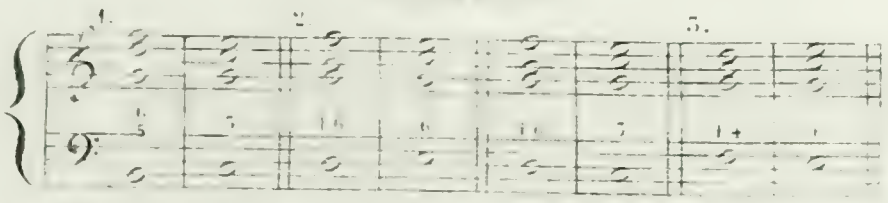
23. Le premier dérivé de l'accord de Septième est composé de Tierce mineure, Quarte majeure et Sixte mineure; il se fait sur la Note sensible suivie de la tonique, et se chiffre par 6/5. On l'appelle *Accord de Quinte mineure et Sixte*, ou *Accord de Quinte diminuée*. (Voyez ci dessous Ex. 1.)

Le second dérivé de l'accord de Septième est composé de Tierce mineure, Quarte juste et Sixte majeure, il se fait sur le second degré, et se chiffre par 4/6. On l'appelle *Accord de Sixte seconde*, parce que c'est la seconde note qui forme l'intervalle de Sixte contre la Basse. (Voyez Ex. 2.)

Le dernier dérivé de l'accord de Septième est composé de Seconde majeure, Quarte majeure et Sixte majeure, il se fait sur le quatrième degré suivi du troisième, et se chiffre par 4/2. On l'appelle *Accord de Triton*, parce que la Quarte majeure, qui entre dans sa composition, est formée de trois tons. (Voy. Ex. 3.)

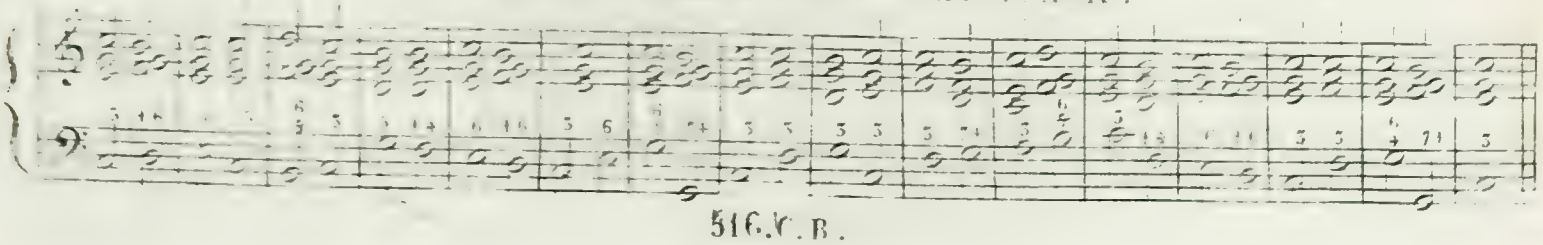
Remarquez, que dans tous ces accords il y a une dissonance provenant du choc du quatrième degré contre la dominante, que c'est ce quatrième degré qui est la dissonance, et conséquemment que c'est lui qui doit descendre, quelle que soit la place qu'il occupe.

EXEMPLES.



24. Tous ces accords sont dans le même état dans le mode mineur et dans le mode majeur.

EXERCICE SUR LES ACCORDS DISSONNANTS.



# CHAPITRE 5e.

## *DE LA SUBSTITUTION D'UNE NOTE À UNE AUTRE,*

### DANS LES ACCORDS DISSONANTS.

25. L'expérience démontre qu'on peut, sans blesser l'oreille, substituer une note à une autre dans l'accord de Septième dominante et dans ses dérivés, et que cette note est toujours le 6e. dégré substitué à la dominante.

J'ai dit précédemment que l'on emploie l'accord de Septième avec l'Octave en supprimant la Quinte, lorsque la Basse retourne à la tonique. Si, dans ce cas, on substitue le sixième degré à la dominante, dans la note supérieure, il en résultera un accord composé de Tierce majeure, Septième et Neuvième, qu'on emploiera à volonté dans le même cas que l'accord sans substitution, et qu'on appelera *Accord de Neuvième majeure dominante*, dans le mode majeur, et accord de *Neuvième mineure dominante*, dans le mode mineur (Voyez ci dessous Ex. 1. A, B, C.). Quelquefois la résolution de la note substituée se fait avant celle de l'accord (Voy. Ex. 1. D.). La substitution ne se fait point à la Basse à cause de la dûreté qui en résulteroit dans le mode majeur (Voy. Ex. 2.); mais elle est exellente dans le mode mineur (Voy. Ex. 3.). On l'appelle *Accord de Seconde augmentée*.

La substitution du sixième dégré à la dominante dans l'accord de *Quinte mineure et Sixte*, produit un accord composé de Tierce mineure, Quinte mineure et Septième, qui s'emploie dans le même cas que l'accord sans substitution, et qu'on appelle *Accord de Septième de sensible*, dans le mode majeur, et *Accord de Septième diminuée*, dans le mode mineur (Voy. Ex. 4. A. B. C. D.)

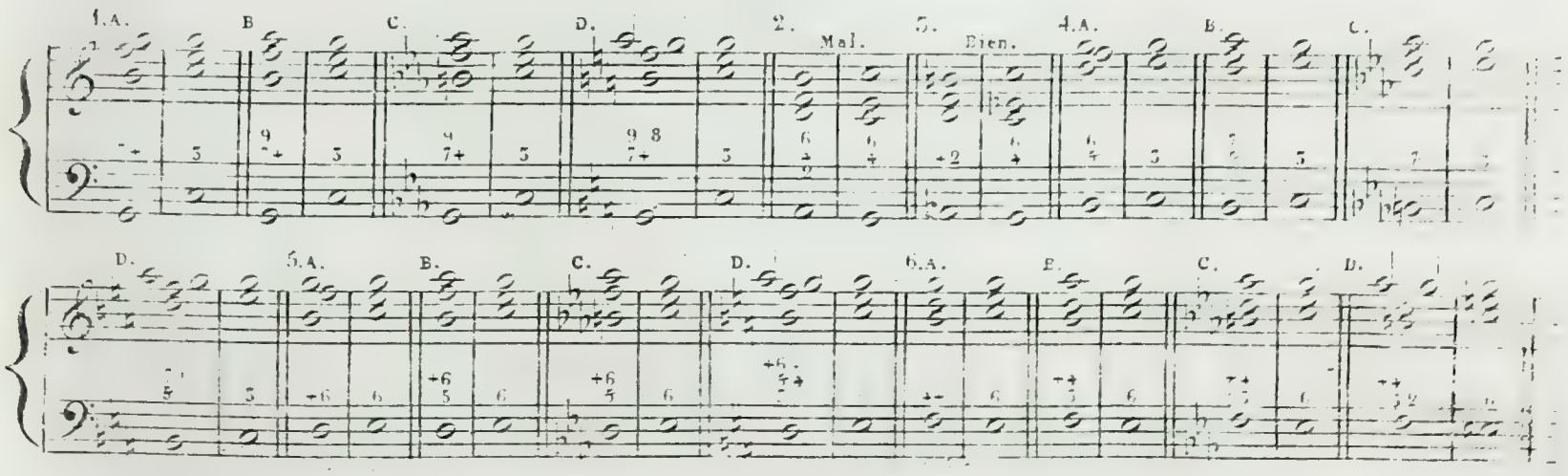
La même substitution dans l'accord de Sixte sensible, produit un accord composé de Tierce mineure, Quinte et Sixte sensible, qui prend le nom d'*Accord de Quinte et Sixte sensible*, dans le mode majeur, et de *Quinte mineure et Sixte sensible*, dans le mineur (Voy. Ex. 5. A. B. C. D.)

Enfin la même substitution produit dans l'accord de Triton un accord composé de Tierce majeure, Quarte majeure et Sixte, dans le mode majeur, et Tierce mineure, Quarte majeure et Sixte, dans le mode mineur, on l'appelle *Accord de Triton et Tierce*, majeure ou mineure, selon le mode (Voy. Ex. 6. A. B. C. D.)

Ce qui démontre l'identité de ces accords, c'est l'analogie de leur emploi.

Remarquez que, dans le mode majeur, la substitution se place à la partie supérieure, afin d'éviter la dûreté du choc du 6e. dégré avec la note sensible. Dans le mode mineur, ce choc étant beaucoup moins dur, on dispose les intervalles à volonté.

EXEMPLES.



# CHAPITRE 6e.

## DE LA PROLONGATION ET DU RETARD DES INTERVALLES,

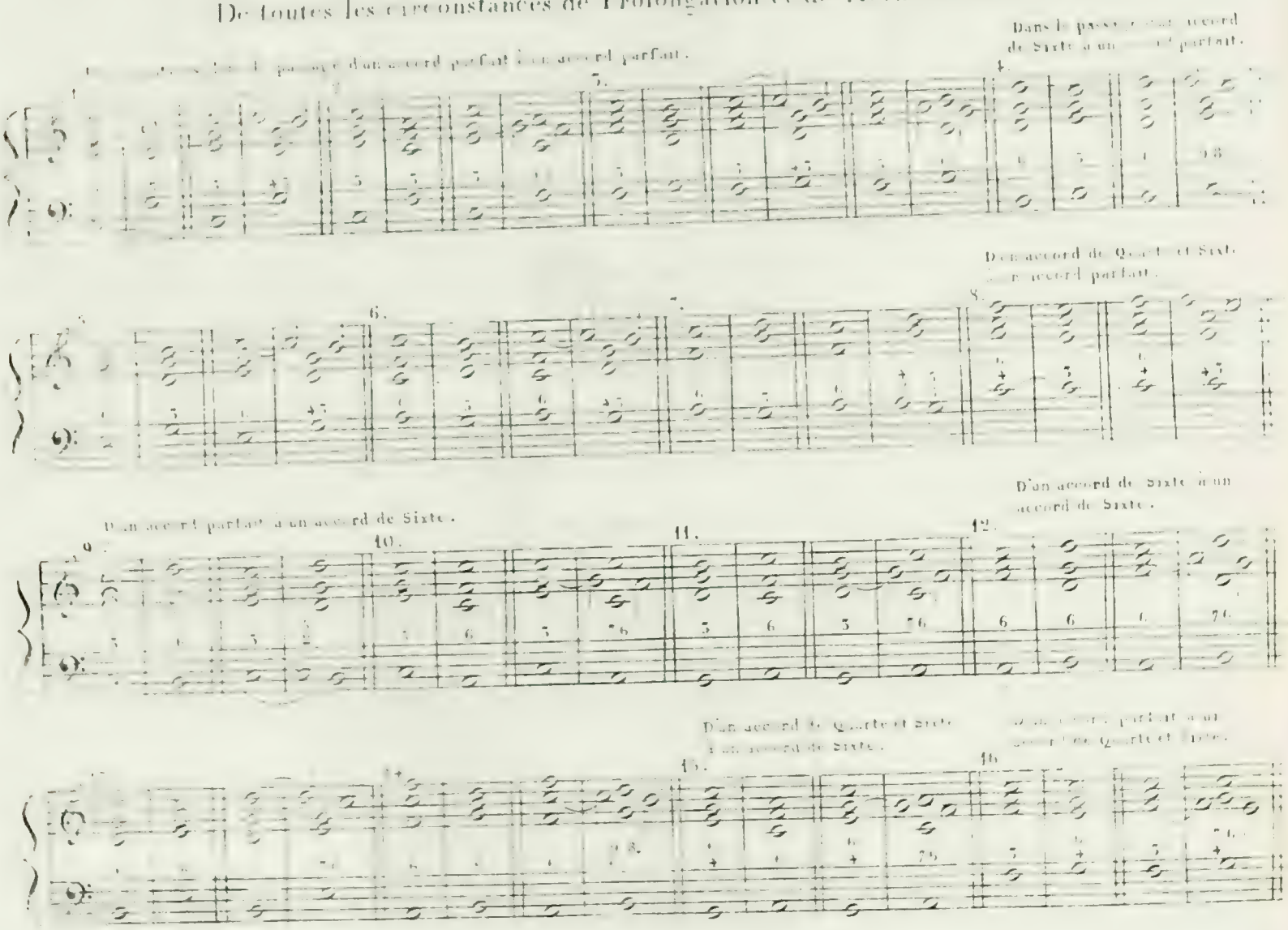
### DANS LES ACCORDS CONSONNANTS ET DISSONANTS.

26. Toute note descendant d'un dégré, dans la succession d'un accord à un autre peut se prolonger sur le [illegible] temps du second accord sans blesser l'oreille, et y introduire une dissonance qui se résout sur le [illegible] temps, en descendant d'un dégré. Il résulte de cette prolongation un retard dans l'audition de l'intervalle naturel de l'accord, et ces retards jettent une grande variété dans l'harmonie.

Ces retards peuvent non seulement se faire dans le passage d'un accord consonnant à un accord [illegible], et dans celui d'un accord dissonant à un consonnant ; mais ils peuvent avoir lieu aussi [illegible] la succession d'un accord consonnant à un accord dissonant. Les dissonances qui naissent de ces prolongations sont, 1°. la Seconde retardant la Tierce, soit entre la Basse et les parties supérieures, soit entre les parties supérieures elles mêmes ; 2°. la Septième retardant la Sixte ; 3°. la Neuvième retardant l'Octave.

EXEMPLES,

De toutes les circonstances de Prolongation et de Retardement.



D'un accord de Sixte à un accord de Quarte et Sixte.

D'un accord dissonnant à un accord consonnant.

17. 18. 19. 20.

21. 22. 23. 24.

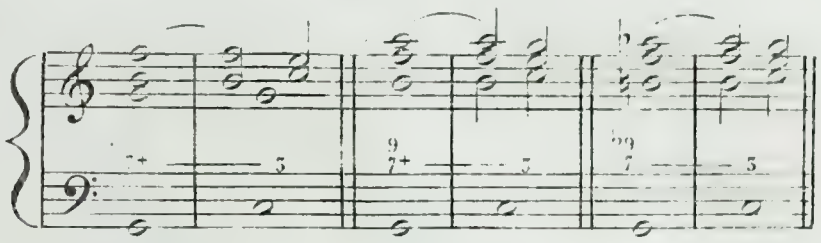
D'un accord consonnant, à un accord dissonant.

25. 26. 27. 28.

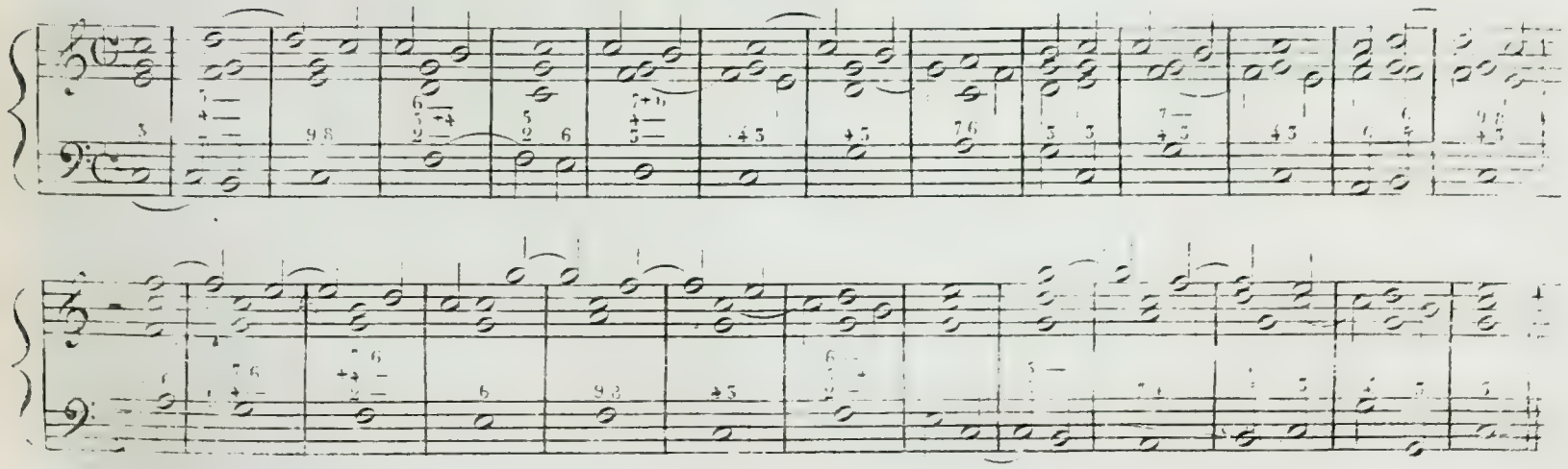
29. 30. 31.

27. L'accord de Septième de Dominante, et ses deux substitués les accords de Neuvième majeure et mineure de la Dominante, peuvent se prolonger en entier sur le retour à la Tonique.

EXEMPLES.



EXERCICES SUR LES PROLONGATIONS.



# CHAPITRE 7e.

## *DE LA SUBSTITUTION RÉUNIE À LA PROLONGATION,*

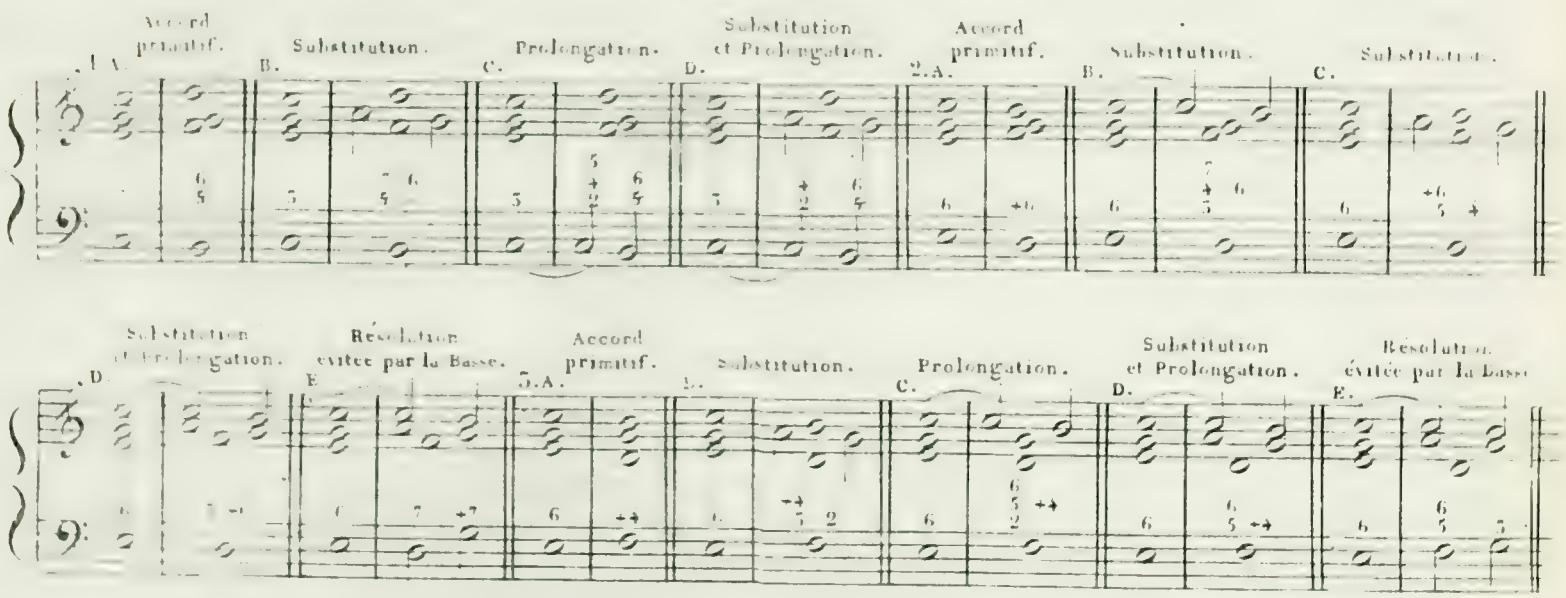
### DANS LES ACCORDS DISSONANTS.

28. On se rappelle que le sixième dégré peut être substitué à la Dominante dans l'accord de Septième Dominante et dans ses dérivés; on vient de voir en outre que la note sensible de ces accords peut être retardée par la prolongation de la Tonique, lorsqu'ils sont précédés d'accords consonnants (Voyez les Ex. 25 à 30.). Si l'on réunit les deux circonstances de substitution et de retardement, on en tirera des accords d'un aspect nouveau, dont l'usage est fréquent et avantageux. C'est surtout dans les dérivés que l'effet de cette réunion est agréable. Le premier, modifié de cette manière, est composé de Seconde, Quarte juste et Sixte, et s'appelle *Accord de Seconde et Quarte* (Voy. Ex. 1. A, B, C, D.)

Le second, qui se fait sur le second dégré, est composé de Tierce mineure, Quinte juste et Septième mineure, et s'appelle *Accord de Septième mineure*. Quelquefois, pendant sa résolution, la Basse fait un mouvement, et se porte sur la Dominante (Voyez Ex. 2. A, B, C, D, E.)

Le troisième, qui se fait sur le quatrième dégré, est composé de Tierce, Quinte et Sixte, et s'appelle accord de *Quinte et Sixte*. Il sert habituellement dans le passage du quatrième degré à la Dominante (Voyez Ex. 3, A, B, C, D, E.). Dans tous ces accords la résolution de la substitution se fait en même tems que celle du retardement.

EXEMPLES.




29. Parvenu à ce point, on a des accords pour tous les dégrés de la Gamme, tant en montant qu'en descendant, et pour toutes les circonstances. Il faut alors s'exercer, sur le Clavier, à l'accompagnement de ce qu'on appelle comunément la *Règle de l'Octave* ou *Gamme harmonique*. Cette étude doit se faire dans tous les tons et dans les trois positions, jusqu'à ce que l'on ait acquis le sentiment de l'harmonie, et que les doigts soient habitués à saisir les accords avec promptitude et facilité.

# GAMMES HARMONIQUES.

En Ut. Première Position.

En Ut. Deuxième Position.

En Ut. Troisième Position.

En Sol.

En Re.

En La.

En Mi.

En Si.

En Fa♯.

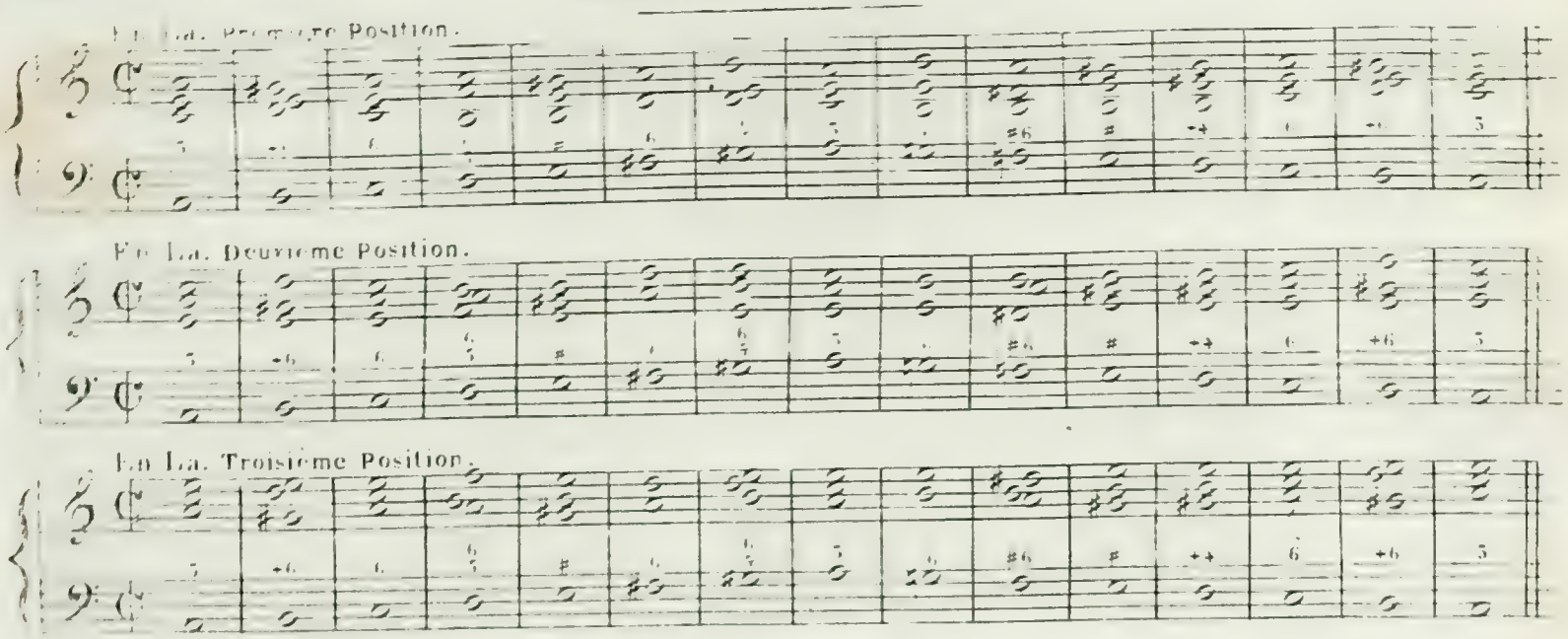
En Fa.

En Si♭.

En Mi♭.

En La♭.

En Re♭.




Les autres Gammes mineures se feront sur ce modele.

## CHAPITRE 8e.

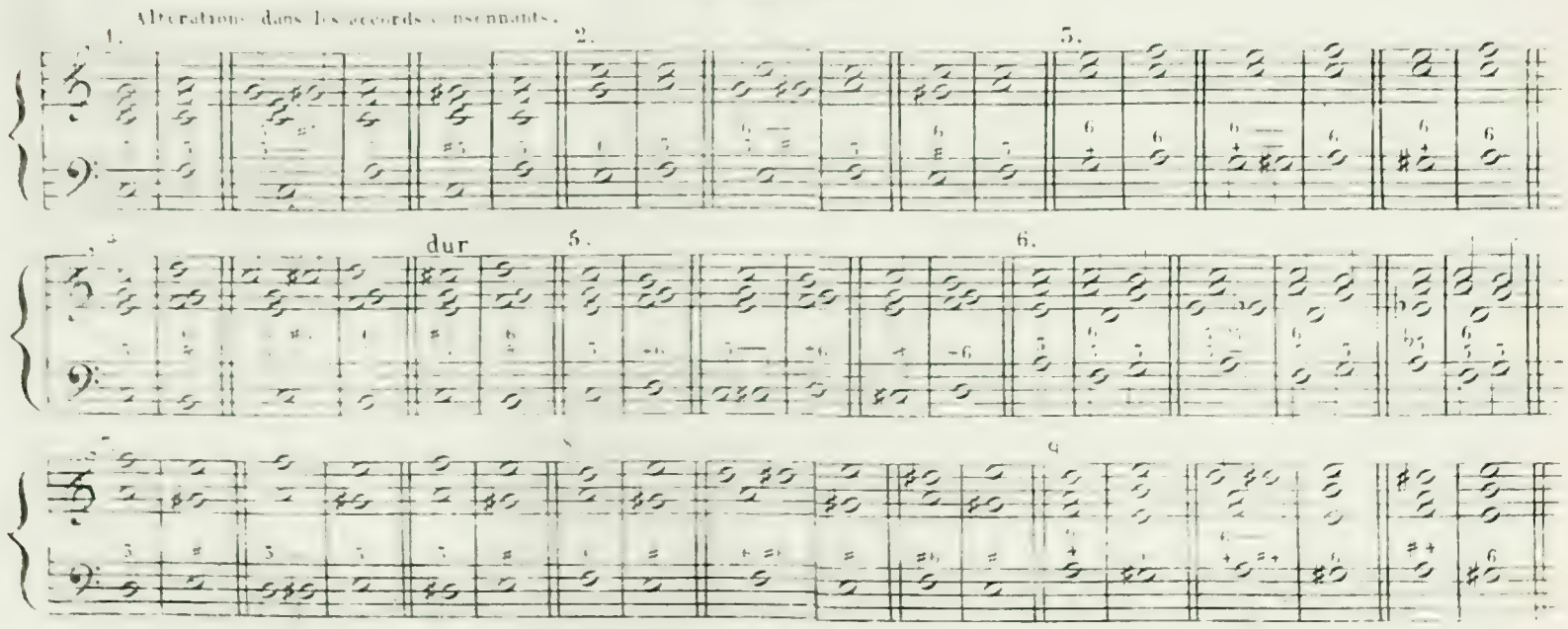
### *DE L'ALTÉRATION DES INTERVALLES DES ACCORDS.*

50. Quelquefois la nature du Chant, ou quelque autre cause étrangère à la marche de l'Harmonie, déterminent le Compositeur à altérer momentanément l'une des notes des accords, au moyen d'un ♯, d'un ♭, ou d'un ♮ accidentel.

Toute altération, qui se fait en y ajoutant un ♯ ou supprimant un ♭, doit se résoudre en montant; toute altération qui résulte de l'addition d'un ♭, ou de la suppression d'un ♯, doit se résoudre en descendant.

On peut altérer les intervalles des accords consonnants, dissonants, affectés de substitution ou de retardement. Ce genre de modification ne change rien à la nature des accords, ni à leur marche.

EXEMPLES.



Altérations dans les accords dissonants.

10. 11. 12. 13.

14. 15. 16. 17.

Altérations dans les accords affectés de Substitution.

18. 19. 20

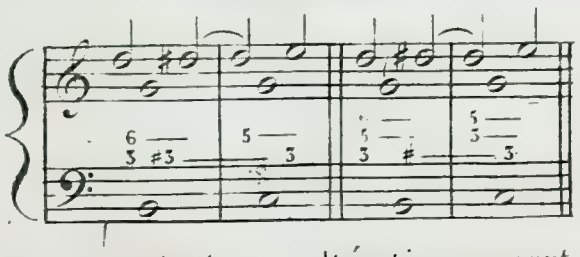
21. 22. 23. Altérations dans les accords affectés de Retardement.

24. 25.

26. 27.

31. On prolonge quelquefois l'altération sur le premier tems de l'accord suivant; et lorsque cette altération se fait par dièse ou suppression de bémol, la résolution se fait en montant, bien que la note altérée soit une dissonance, parceque cette note produit à l'oreille l'effet d'une note sensible accidentelle.

EXEMPLES.



Au reste, il est bon de remarquer que toutes ces altérations ne sont praticables que dans le style instrumental; car elles présentent des difficultés d'intonation presque insurmontables aux voix.

# CHAPITRE 3.

## *DES NOTES ÉTRANGÈRES A L'HARMONIE.*

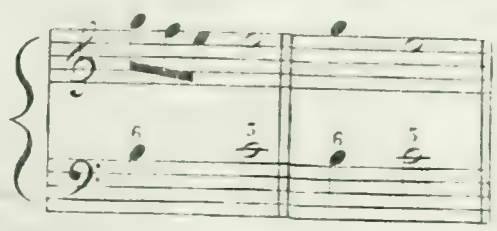
1° Notes Intermédiaires ou de Passage; 2° *Appogiatures*; 3° Anticipations.

52. La rapidité des formes de la Mélodie ne permet pas d'accompagner d'un accord chacune des notes qui entre dans sa composition. Plusieurs de ces notes ne sont souvent que les ornements d'une phrase principale, qu'il faut savoir discerner au milieu de cet entourage, afin de trouver l'accompagnement qui lui convient le mieux: opération qui se fait naturellement et avec promptitude par les musiciens doués d'une organisation heureuse, mais qu'on apprend à faire au moyen de quelques règles et de beaucoup d'exercice.

53. Un Chant ne s'offre souvent à nous qu'environné de trois sortes d'embellissements. 1° les Notes Intermédiaires ou de passage; 2° les Appogiatures; 3° les Anticipations. Pour connoître ce qui caractérise chacun d'eux, supposons un Chant susceptible de les recevoir tous. Par exemple:

Si l'on se propose d'accompagner ce Chant, on reconnoîtra bientôt qu'il est impossible de le faire sans le réduire à ses notes essentielles. Or en procédant par des essais pour le dépouiller des notes étrangères, voici ce qu'on trouvera de plus satisfaisant.

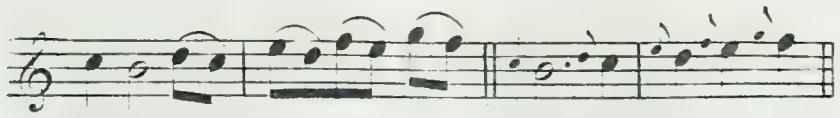
Il résulte de la comparaison de ces deux phrases, qu'il y a des notes d'agrément qui occupent la seconde moitié des tems, ou les tems *pairs* de la mesure: celles là s'appellent *Notes Intermédiaires ou de passage*; d'autres qui sont au commencement des tems; on les nomme *Appogiatures*; d'autres enfin, qui anticipent sur l'harmonie du tems suivant et qu'on appelle à cause de cela *Anticipations*. Tel est ce passage de la 4ème mesure, où le MI arrive au premier tems, quoiqu'il appartienne à l'harmonie du second.




54. On reconnoît qu'une note est de passage, et qu'on ne doit point lui donner d'harmonie particulière, lorsqu'elle va à la suivante par dégrés conjoints: dans le cas contraire, elle doit porter son harmonie propre.

Une note est d'appogiature lorsqu'elle peut etre remplacée par une *Petite Note*, sans que le Chant soit dénaturé.

EXEMPLE.



D'après ces données, l'harmonie du Chant simple, conviendra parfaitement au Chant orné, si la simplification a été bien faite.

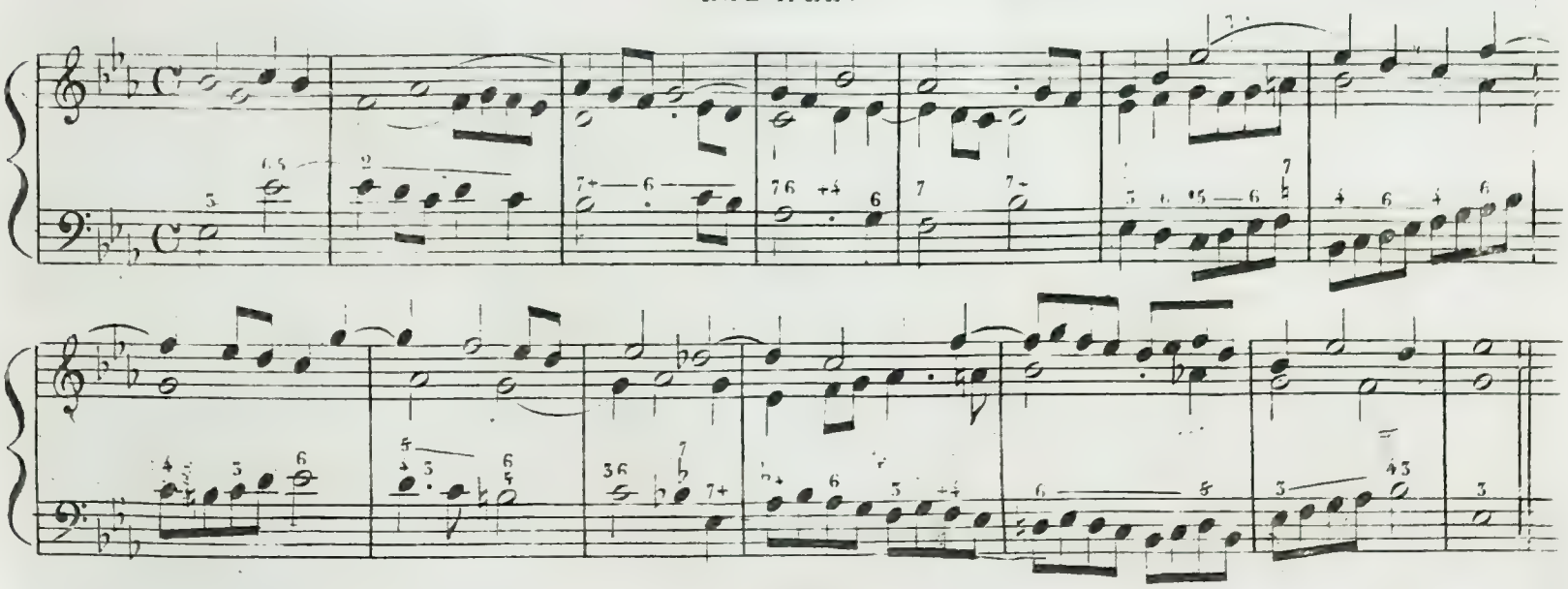
EXEMPLE.

Chant simple.

Chant orné.

35. Par analogie, la Basse et les parties supérieures de l'accompagnement sont souvent chargées de notes de passage, qu'on distingue au moyen des principes ennoncés dans l'Article 34; l'accompagnement se règle en raison du résultat de l'examen. Cette sorte d'accompagnement s'appelle *Accompagnement figuré*, pour le distinguer de l'*Accompagnement plaqué* ou par accords simples.

EXEMPLE.



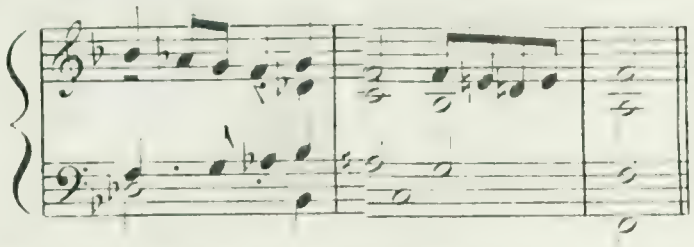
# CHAPITRE 10e

## *DE LA MODULATION.*

57. La Modulation est l'une des parties les plus importantes de la Musique. Je ne me propose point de la considérer ici sous le rapport de la Composition, mais sous celui de l'Accompagnement. Je n'ai donc pour but que de faire connoître les moyens d'en distinguer la marche dans une Basse donnée, abstraction faite des chiffres qui pourroient l'indiquer.

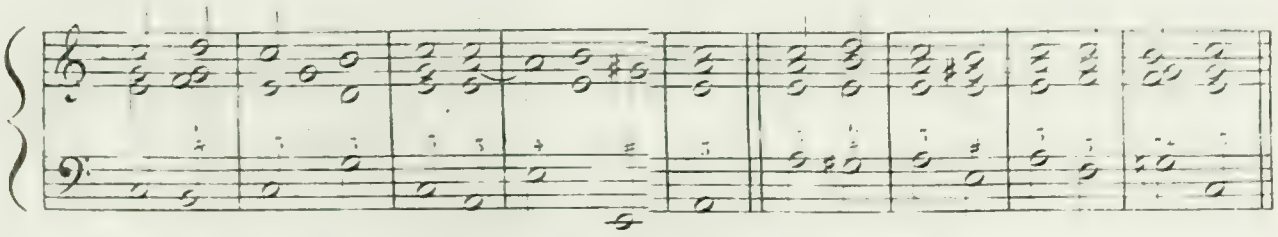
58. On entend par modulation le passage d'un ton à un autre. La modulation est bonne si l'oreille saisit facilement le rapport établi par le Compositeur entre le ton quitté et le ton nouveau; dans le cas contraire, elle est madmissible. Ce rapport peut s'établir de quatre manières: 1°. par le changement de mode dans le même ton, soit du majeur au mineur, soit du mineur au majeur; 2°. par le passage d'un ton majeur à son mineur relatif, ou d'un mineur à son majeur relatif; 3°. par l'union de la note sensible d'un ton nouveau avec l'un des sons du ton quitté. 4°. par l'*Enharmonie* ou changement d'une note ♯ d'un ton en une note ♮ ou ♭ d'un autre ton, et *Vice versa*. Dans tous les cas il doit y avoir au moins un son commun entre les deux accords par qui se fait la modulation.

Le changement de mode d'un même ton, est un moyen de modulation fort simple et qui, cependant, produit un grand effet. L'Exemple suivant tiré de la Messe à trois voix de Mr. Cherubini, est un des plus remarquables qu'on puisse citer.



Ce changement de mode n'est quelquefois qu'intermédiaire pour passer à un ton qui, sans cette préparation, seroit trop éloigné du premier.

59. Le passage d'un ton à son relatif est aussi un moyen fort simple auquel l'oreille est toujours préparée

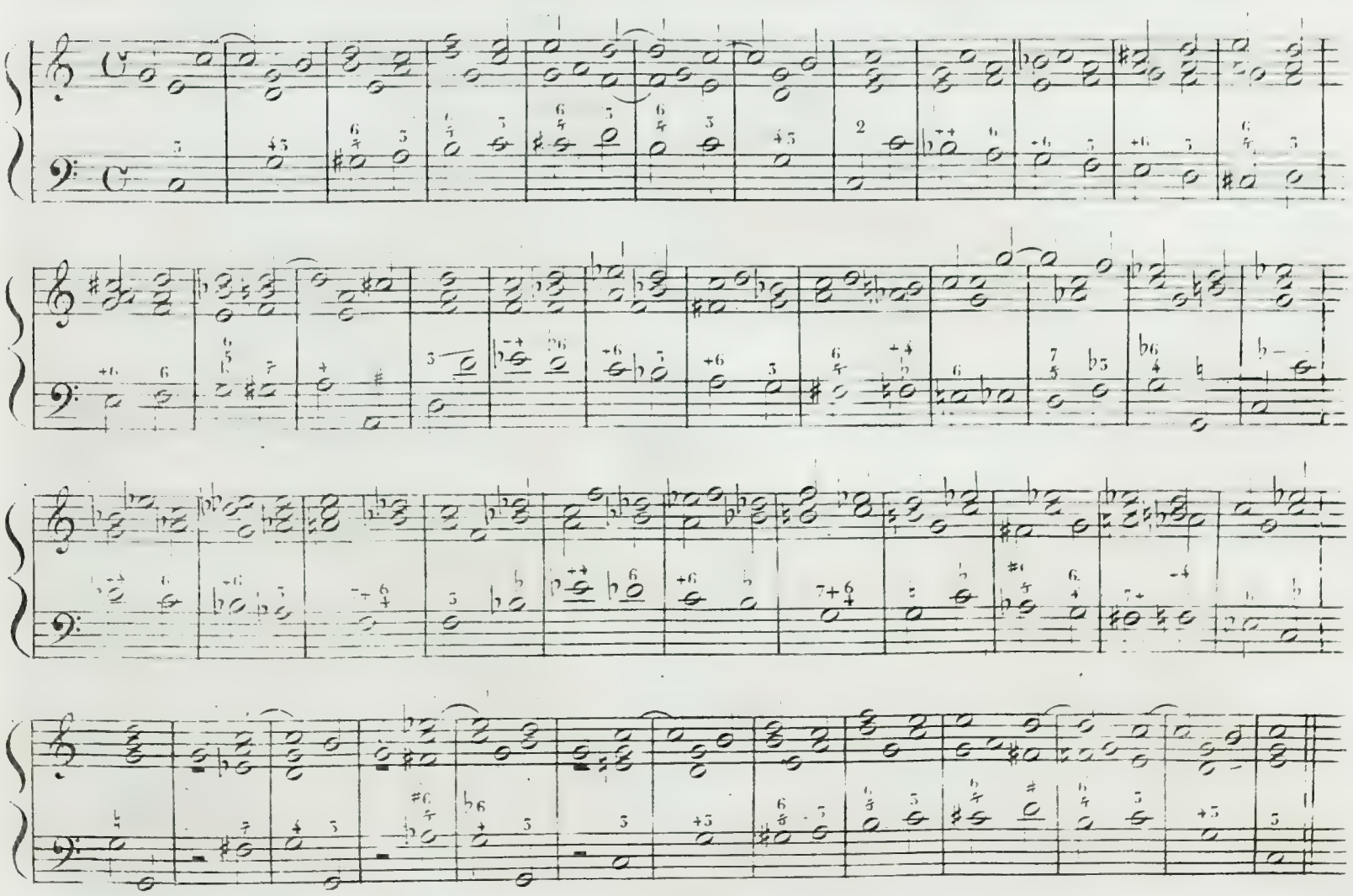


Les deux moyens de modulation précédents se reconnoissent difficiliment dans une Basse non chiffrée; la suite de la phrase peut seule les indiquer, c'est pourquoi il est bon de s'accoutumer à lire plusieurs mesures à la fois, afin de lever tous les doutes.

40. Lorsque la modulation se fait par l'accord de Septieme dominante d'un ton nouveau ou par ses dérivés, on la reconnoit plus facilement, surtout si elle a lieu par l'accord de Quinte mineure et Sixte, ou par celui de Triton. Dans le premier cas, la note sensible est a la Basse; dans le second, c'est le quatrieme dégré. Or la note sensible se manifeste toujours par l'apparition d'un ♯ nouveau ou par la suppression d'un ♭, et le quatrieme dégré par l'addition d'un ♭, ou la suppression d'un ♯. D'où il suit qu'on peut en général, considérer toute note affectée d'un ♯ nouveau, ou d'un ♮ supprimant un ♭, comme une note sensible, et lui donner l'accord de Quinte mineure et Sixte. toute note accompagnée d'un ♭ ou d'un ♮ supprimant un ♯, doit être considerée comme un quatrieme dégré et recevoir l'accord de Triton, à moins qu'elle ne soit précédée par une autre note à un demi ton au dessous, auquel cas elle doit être considerée comme Tonique. Il est vrai que ces ♯, ♮ ou ♭ sont quelquefois des signes d'altération; mais ces cas sont beaucoup plus rares, et l'habitude les fera discerner. Quant à la Dominante portant l'accord de Septième, elle ne porte aucun signe d'un ton nouveau; mais on la reconnoitra facilement si elle est suivie d'une note à la Quinte au dessous ou à la Quarte au dessus, ce qui indique un retour à la Tonique. Si la modulation se fait par le second dégré, portant l'accord de Sixte sensible, la suite de la phrase pourra seule déterminer le cas.

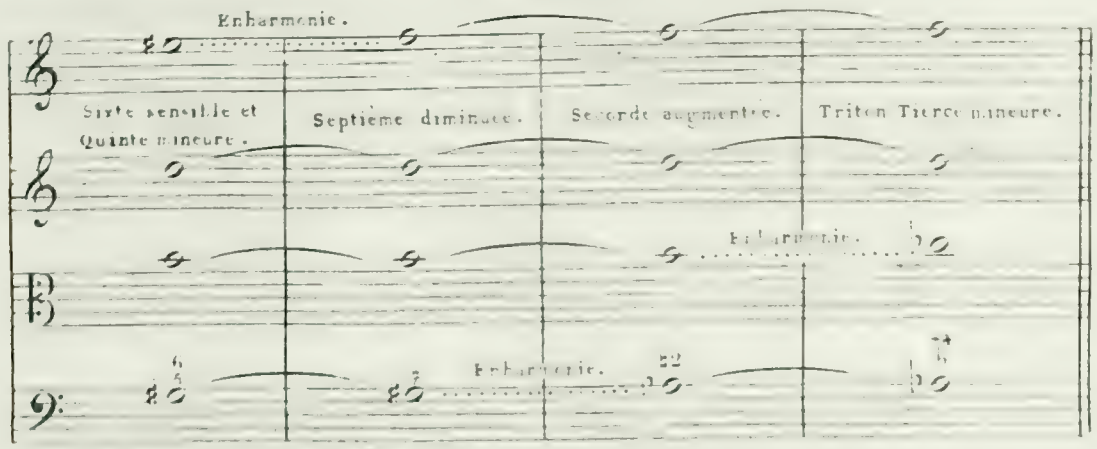
EXEMPLES

De Modulations par la Septième Dominante ou ses dérivés.



41. Le quatrième moyen de modulation, consistant dans l'Enharmonie ou mutation d'une note d'un ton en une note d'un autre ton, se fait de deux manières. La première a lieu par la singulière propriété des accords dissonants, affectés des substitutions du mode mineur, qui, par le changement successif de toutes ses notes, présente, en apparence, des accords différents, quoique les sons restent les mêmes

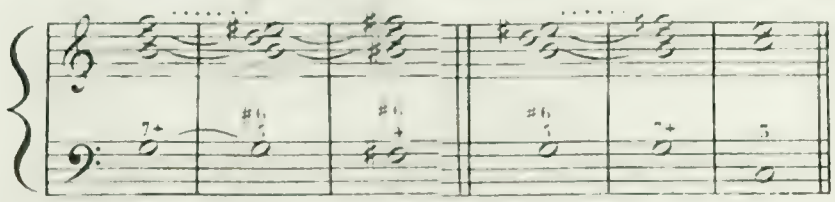
EXEMPLE.




Or, on conçoit que le Compositeur, considérant à volonté chaque son de la Basse comme note sensible, second, quatrième ou sixième dégré, peut établir le ton nouveau en raison de son choix, et cela donne lieu souvent à des modulations fort piquantes.

La seconde manière de moduler par l'enharmonie consiste à changer les notes de l'accord de Septième Dominante en celles de l'accord de Quinte et Sixte augmentée (provenant de l'accord de Quinte mineure et Sixte sensible,

EXEMPLE.



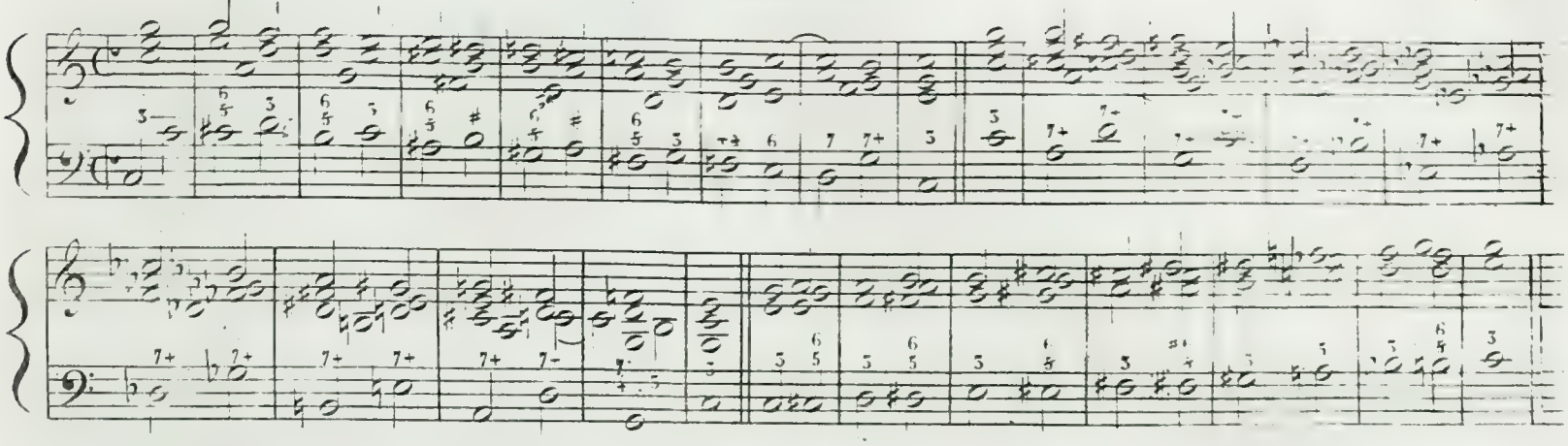
## CHAPITRE IIe.

### *DES PROGRESSIONS* ou *MARCHES D'HARMONIE.*

42. Un mouvement de Basse étant adopté, on peut le continuer en montant ou descendant progressivement, et l'accompagner d'une harmonie réguliere comme lui. Une succession de mouvements de cette nature s'appelle *Progression* ou *Marche d'harmonie*

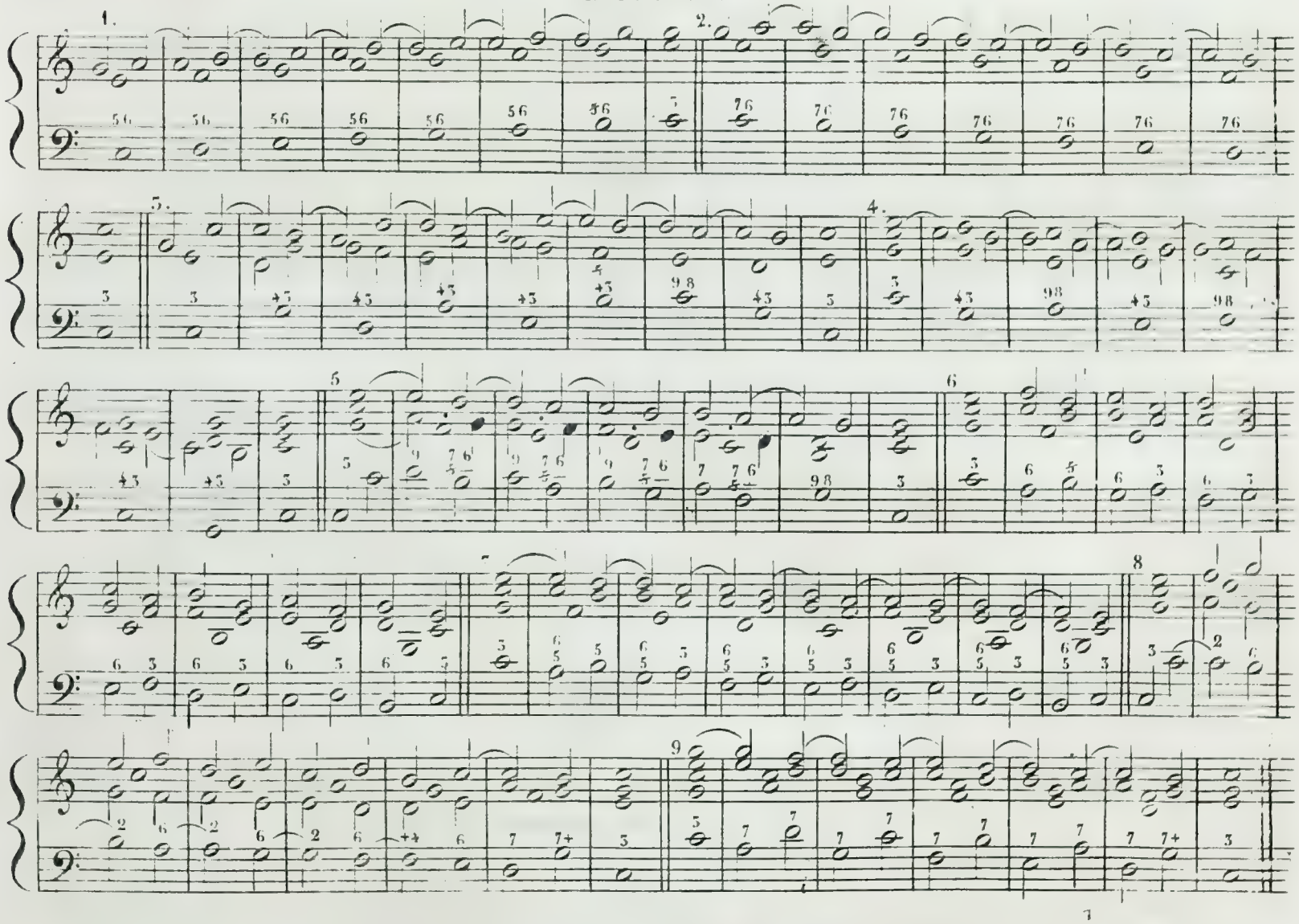
43. Il y a deux sortes de progressions, savoir: celles qui modulent et celles qui ne modulent pas. Les progressions modulantes sont celles qui, à chaque révolution de la Basse, font entendre une nouvelle note sensible, ou un nouveau quatrième dégré, dans l'une ou l'autre des parties.

EXEMPLES.



Les progressions qui ne modulent pas ont la singulière proprieté de suspendre l'idée du ton, qui ne se manifeste qu'à la terminaison. Il en résulte que n'y ayant plus de dégré déterminé, les accords n'ont plus de place assignée et peuvent se faire sur toutes les notes de la gamme.

EXEMPLES.



44. Remarquez que, dans toutes ces progressions, la Basse entraine toutes les parties dans le sens de sa marche. Si elle est descendante, toutes les parties descendent; si elle est ascendante, toutes montent. Si la progression monte ou descend beaucoup, il faut, dès le commencement, établir les parties assez haut ou assez bas pour qu'elles ne soient point entrainées vers un point trop aigu ou trop sourd; mais, dans aucun cas, il ne faut tenter de replacer l'harmonie pendant le cours de la progression, car il en résulteroit nécessairement quelque incorrection.

# CHAPITRE 12e

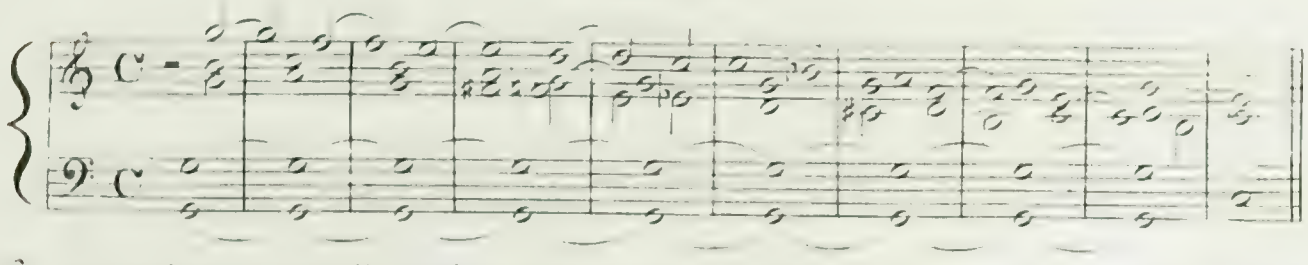
## DE LA PÉDALE.

45. Une note tenue dans la Basse, sur laquelle on fait entendre l'harmonie de plusieurs accords consécutifs, s'appelle *Pédale*. Cette dénomination vient de ce que, dans l'accompagnement de l'Orgue, ces notes sont produites par un clavier qui se joue avec les pieds.

La Pédale se fait sur la Tonique ou sur la Dominante.

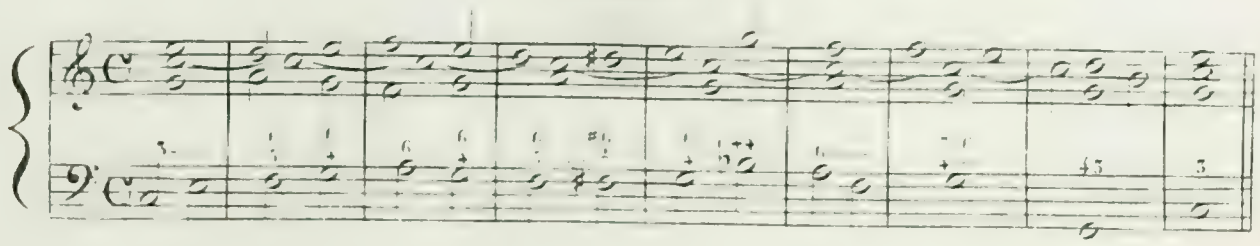
Les accords employés sur la Pédale sont souvent d'une harmonie dans laquelle n'est pas comprise cette Pédale, si ce n'est à la terminaison. La raison en est que ce n'est point la note tenue par la main gauche qui est la véritable Basse de cette harmonie, mais la partie inférieure des accords que fait la main droite ; or, celle là marche régulièrement et selon les loix de l'harmonie par ce motif la Pédale ne se chiffre pas. Les Italiens ne l'accompagnent pas et l'indiquent par ces mots: *Tasto solo*, Touche seule.

EXEMPLE.



46. Par analogie on appelle *Pédale intérieure* ou *supérieure*, une note tenue par la main droite, sur laquelle l'harmonie de plusieurs accords se fait entendre successivement.

EXEMPLE.



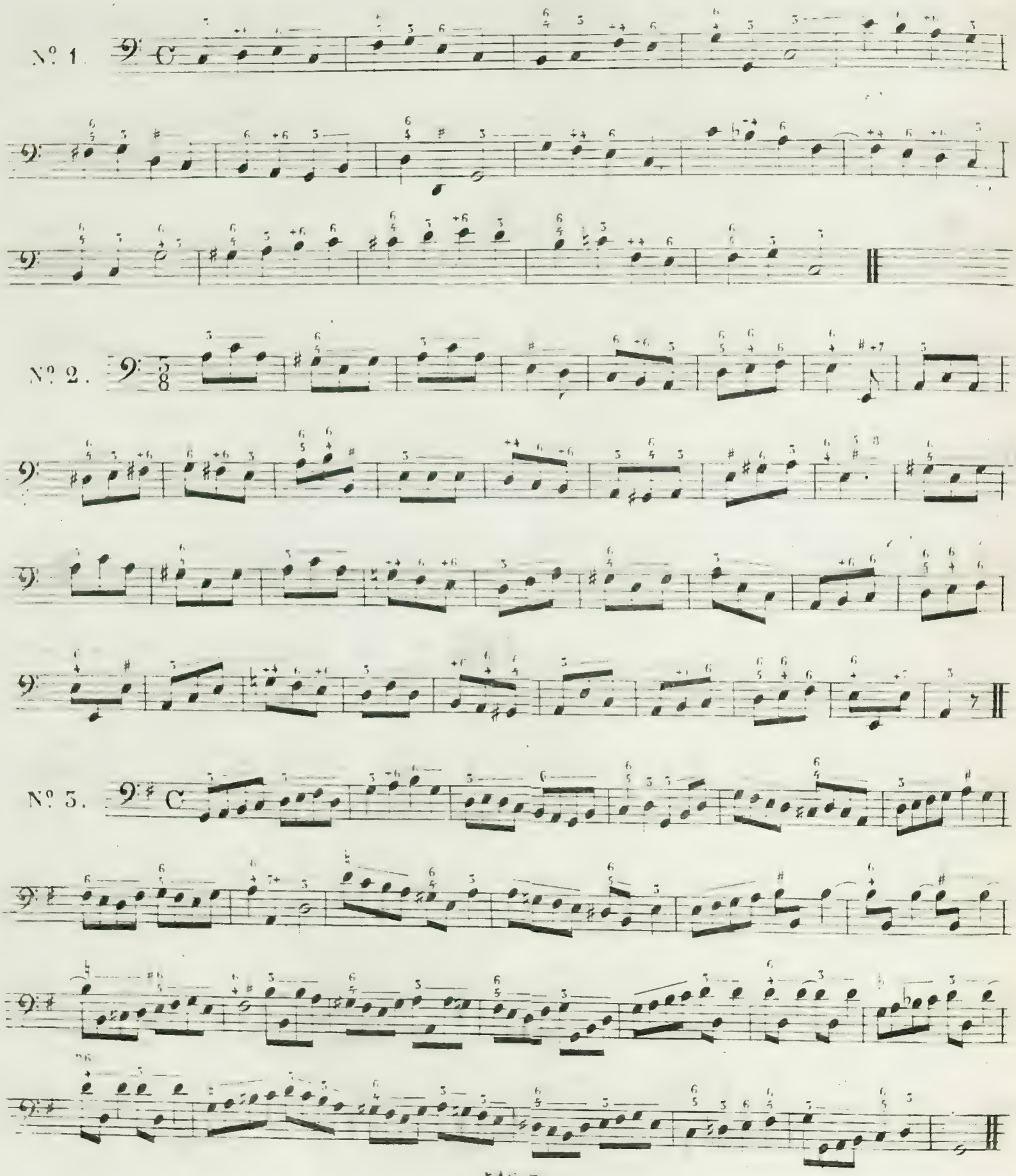
## CONCLUSION.

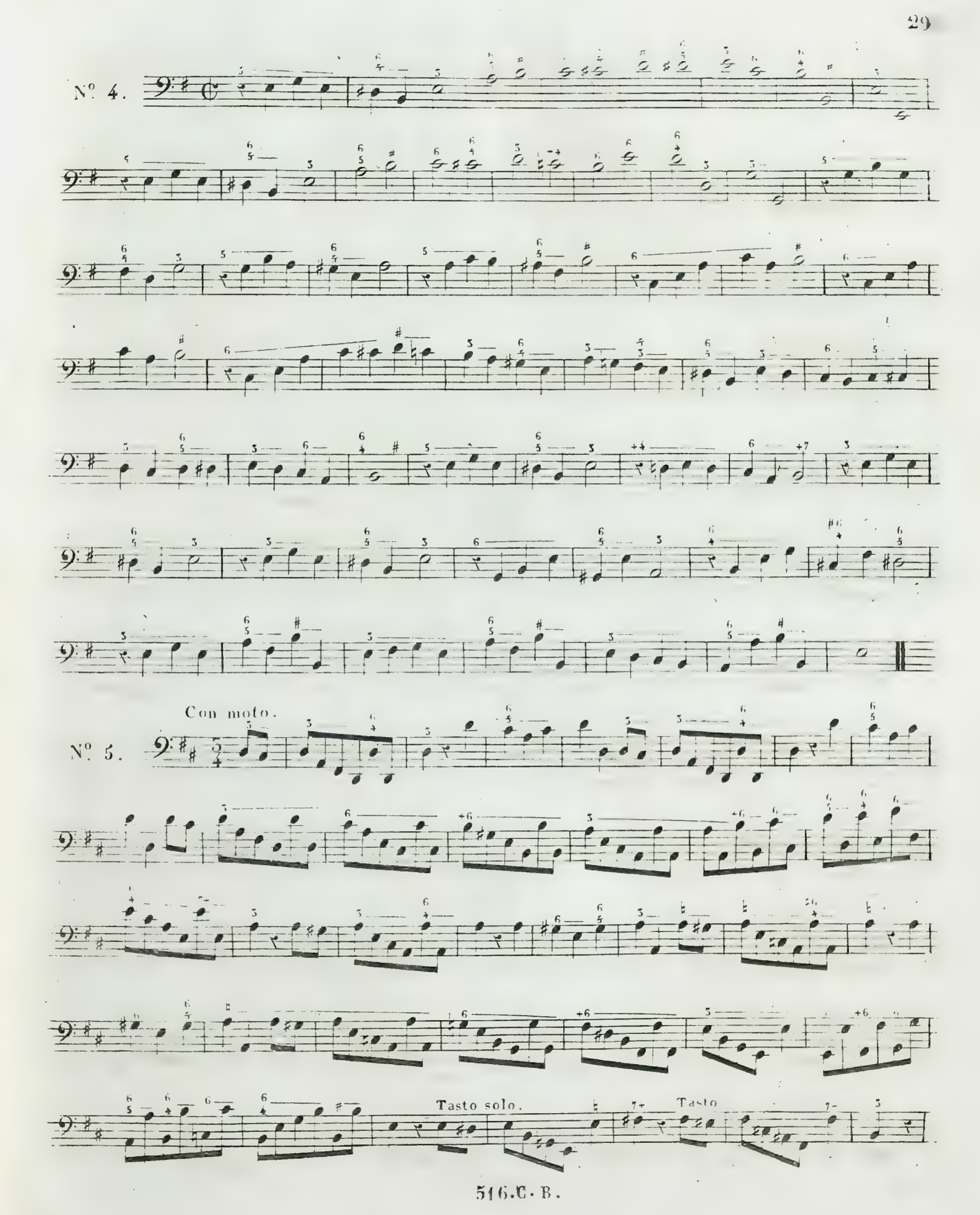
47. J'ai présenté, dans ce court exposé, tout ce qu'un Accompagnateur doit savoir pour devenir habile; mais il est une qualité que ses mains et sa tête doivent acquérir, c'est l'habitude qui fait appercevoir promptement et exécuter de même l'harmonie convenable à tous les traits de la Basse. Cette habitude ne s'acquiert que par le travail. Le plus convenable, pour atteindre ce but, est d'accompagner beaucoup les Basses des bons Solfèges, les Partimenti de Durante et de Fénaroli, les Psaumes de Marcello, les Duos et Trios de Clari et de Stéfani, etc. Cinq ou six mois de ce travail, bien fait, suffiront pour faire un Accompagnateur consommé.

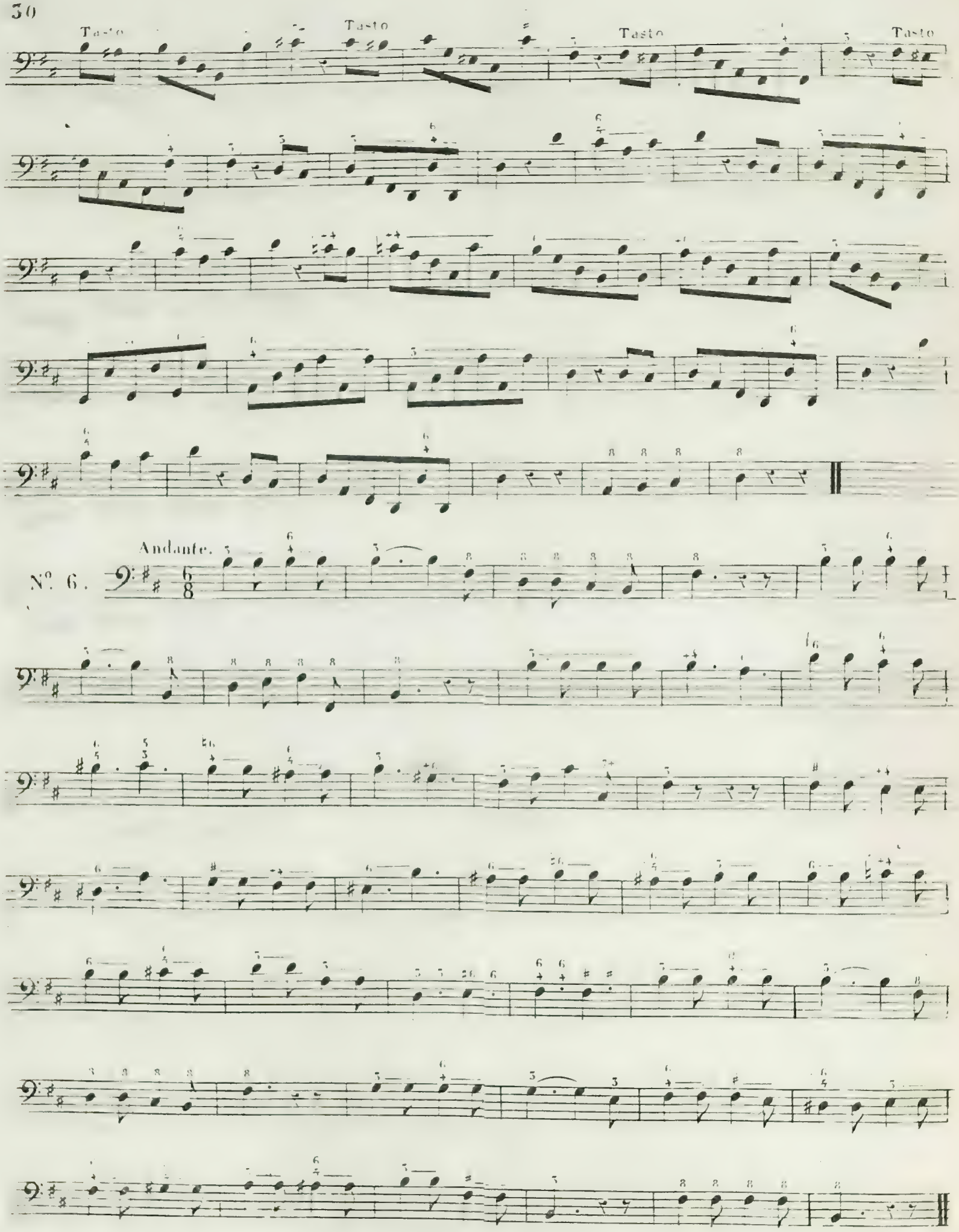
# EXERCICES D'ACCOMPAGNEMENT

## DANS TOUS LES TONS

### SUR LES ACCORDS DE LA GAMME HARMONIQUE.




N° 4.
Con moto.
N° 5.
Tasto solo.
Tasto


Tasto
Tasto
Tasto
Tasto
Andante.
N°. 6.

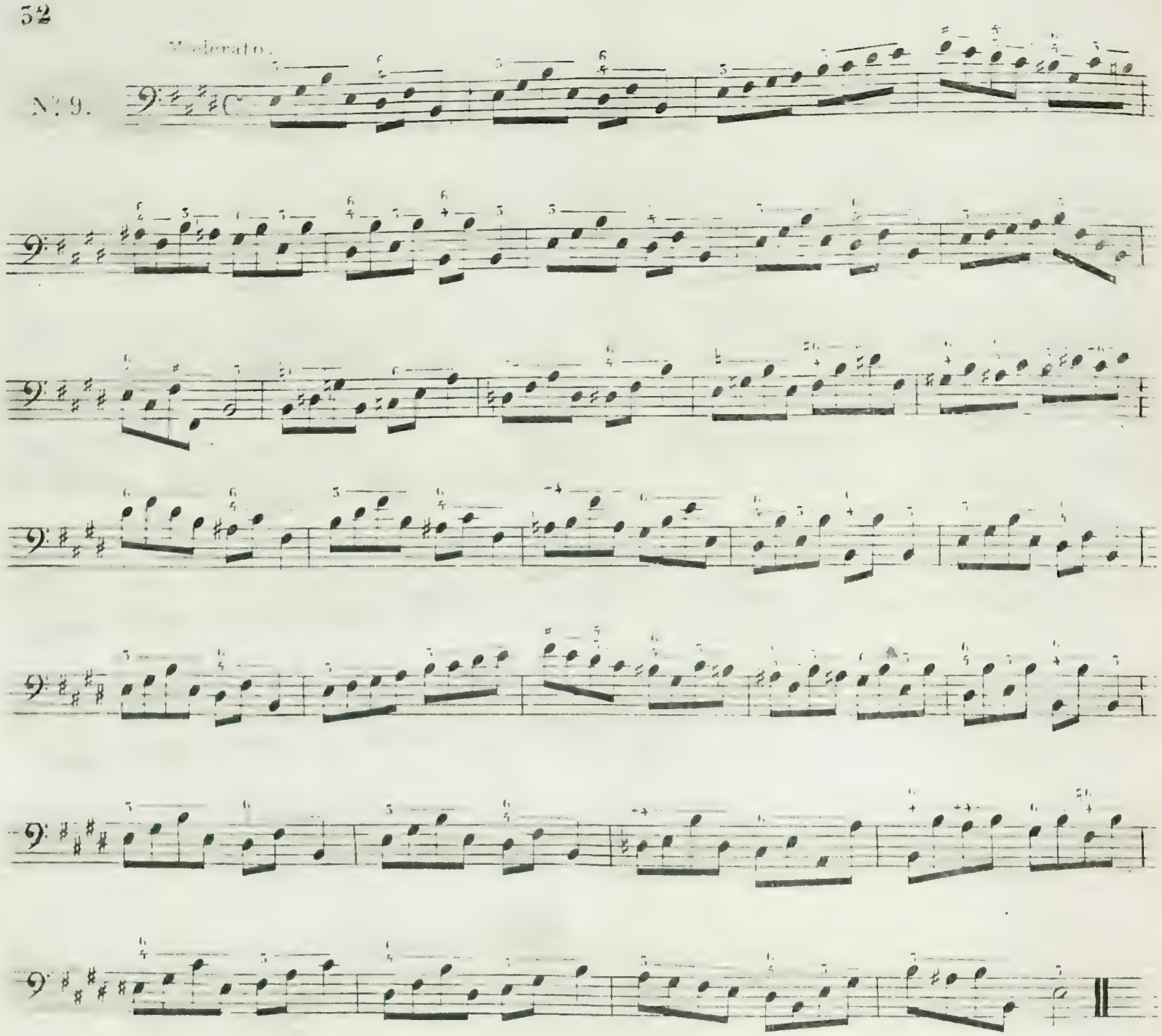
Allegro

Nº 7.

Nº 8.

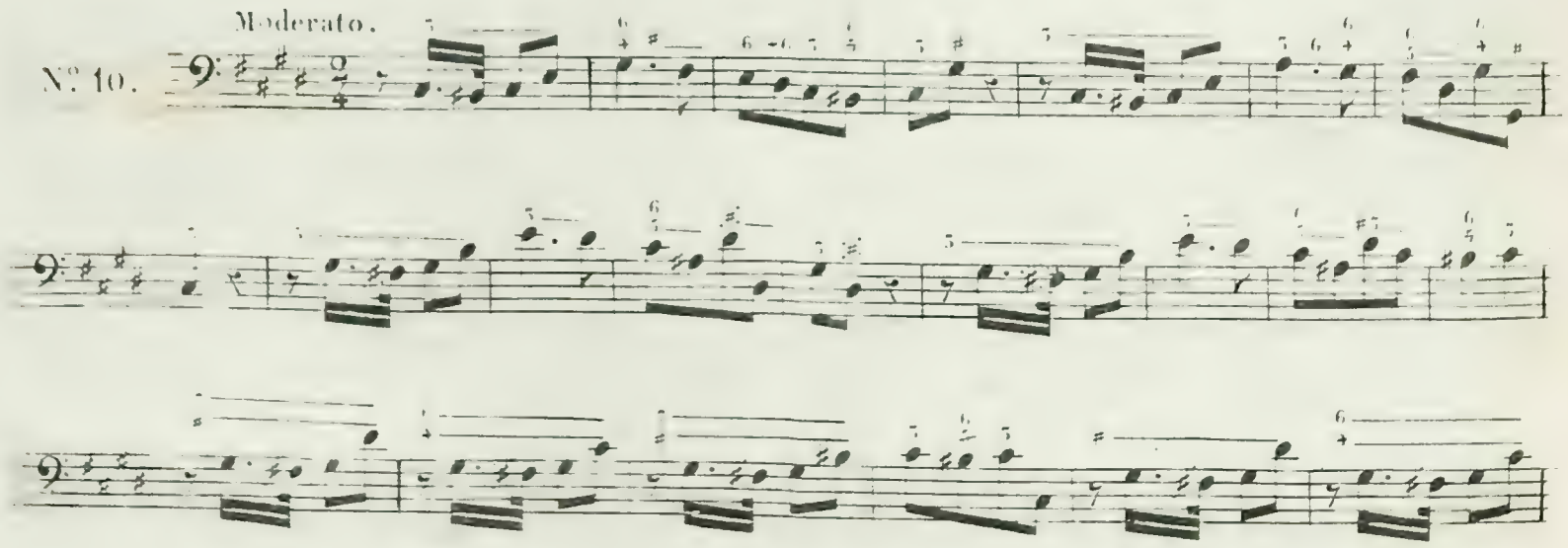
Moderato.

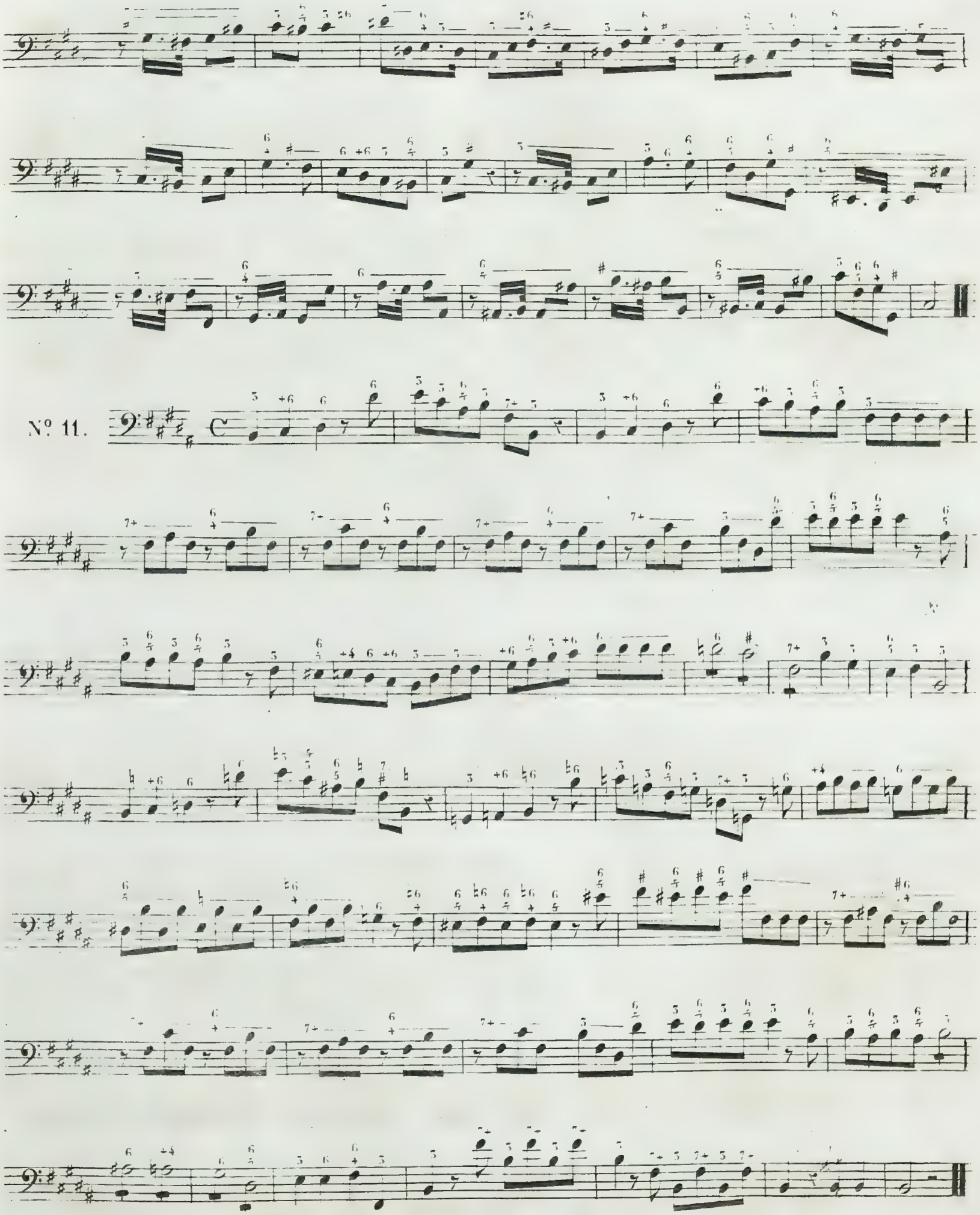
N.º 9.

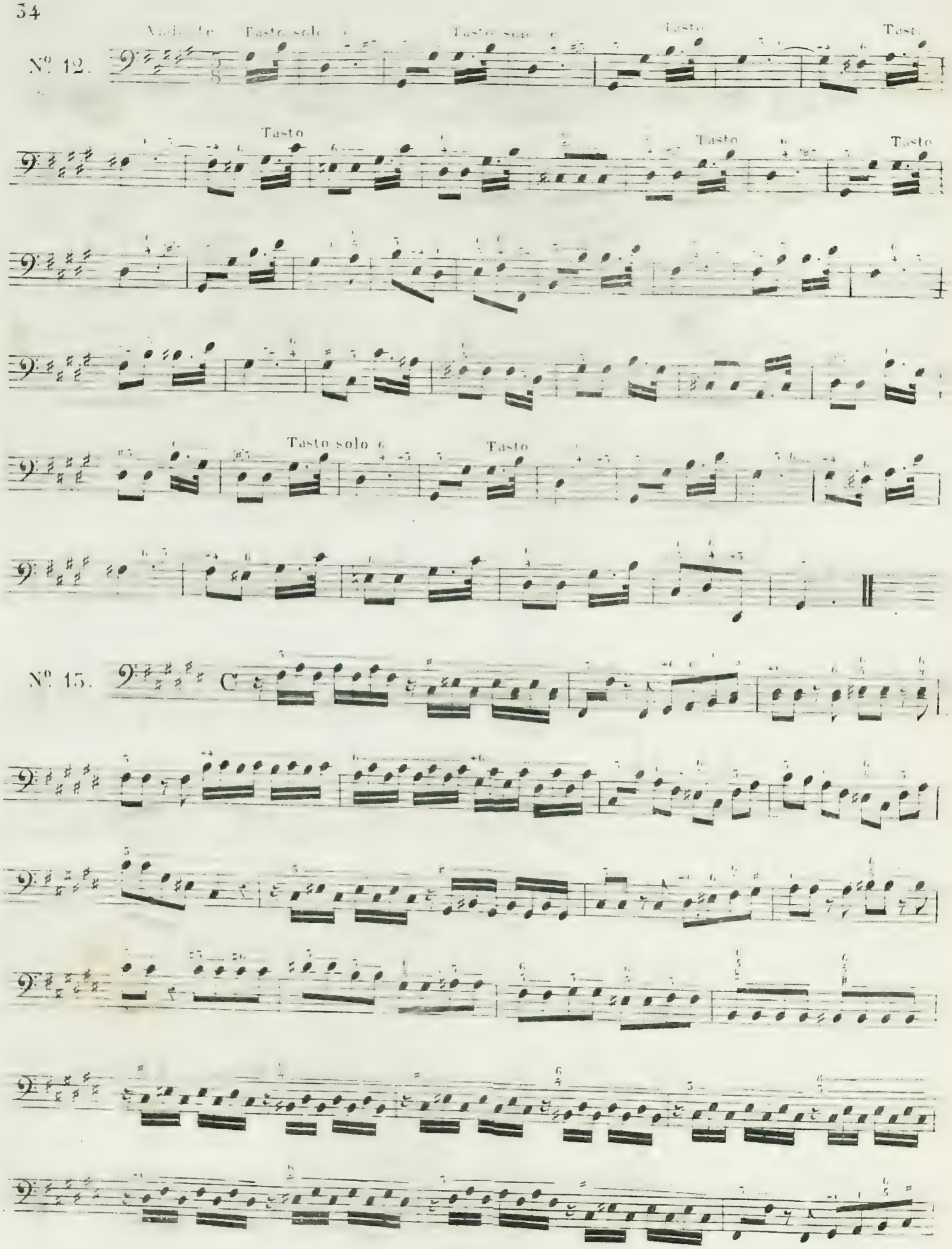


Moderato.

N.º 10.




Nº 11.

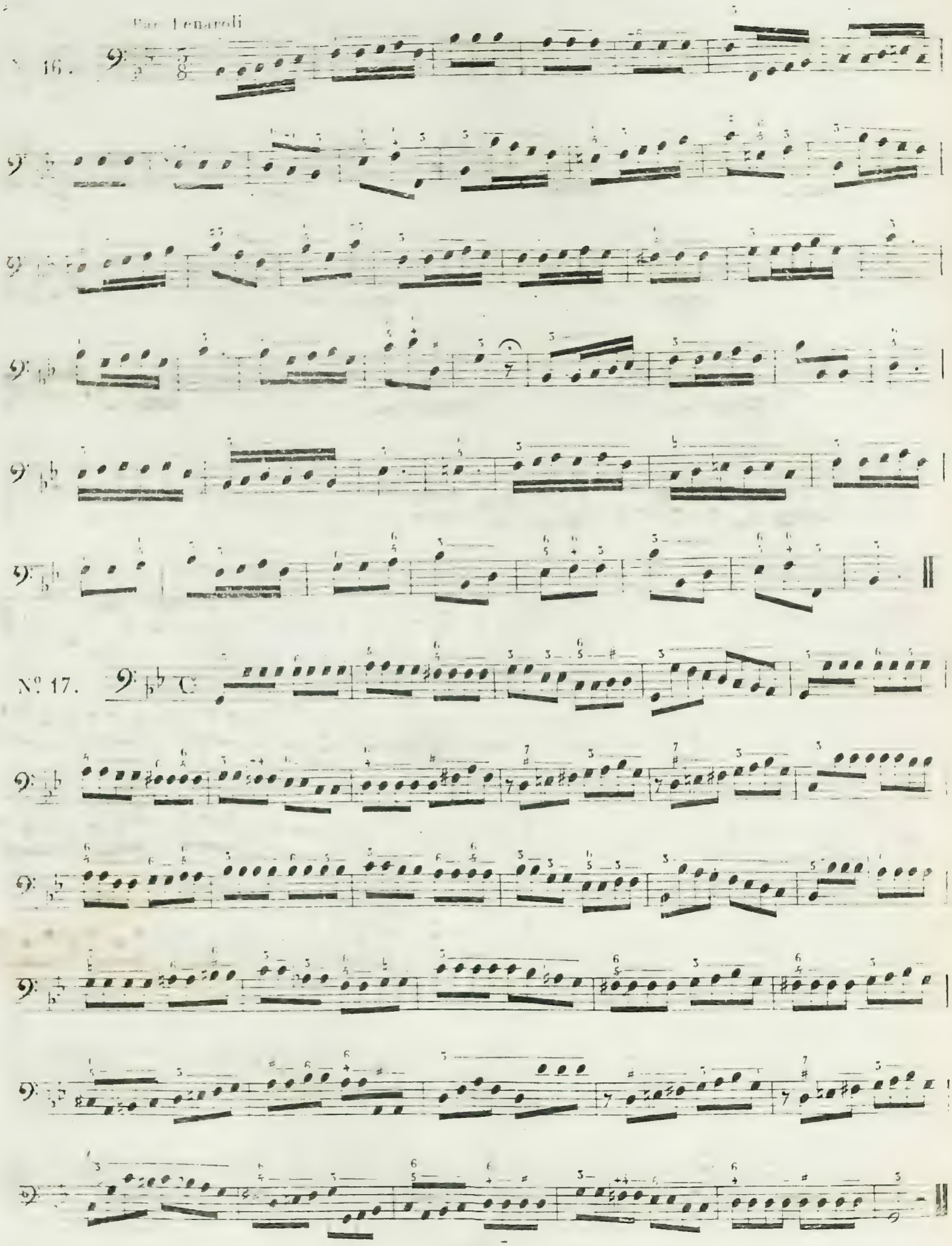

Nº 12.
Tasto solo
Tasto
Tasto
Tasto
Tasto
Tasto solo
Tasto
Nº 13.

Par Fenaroli.

N° 14.

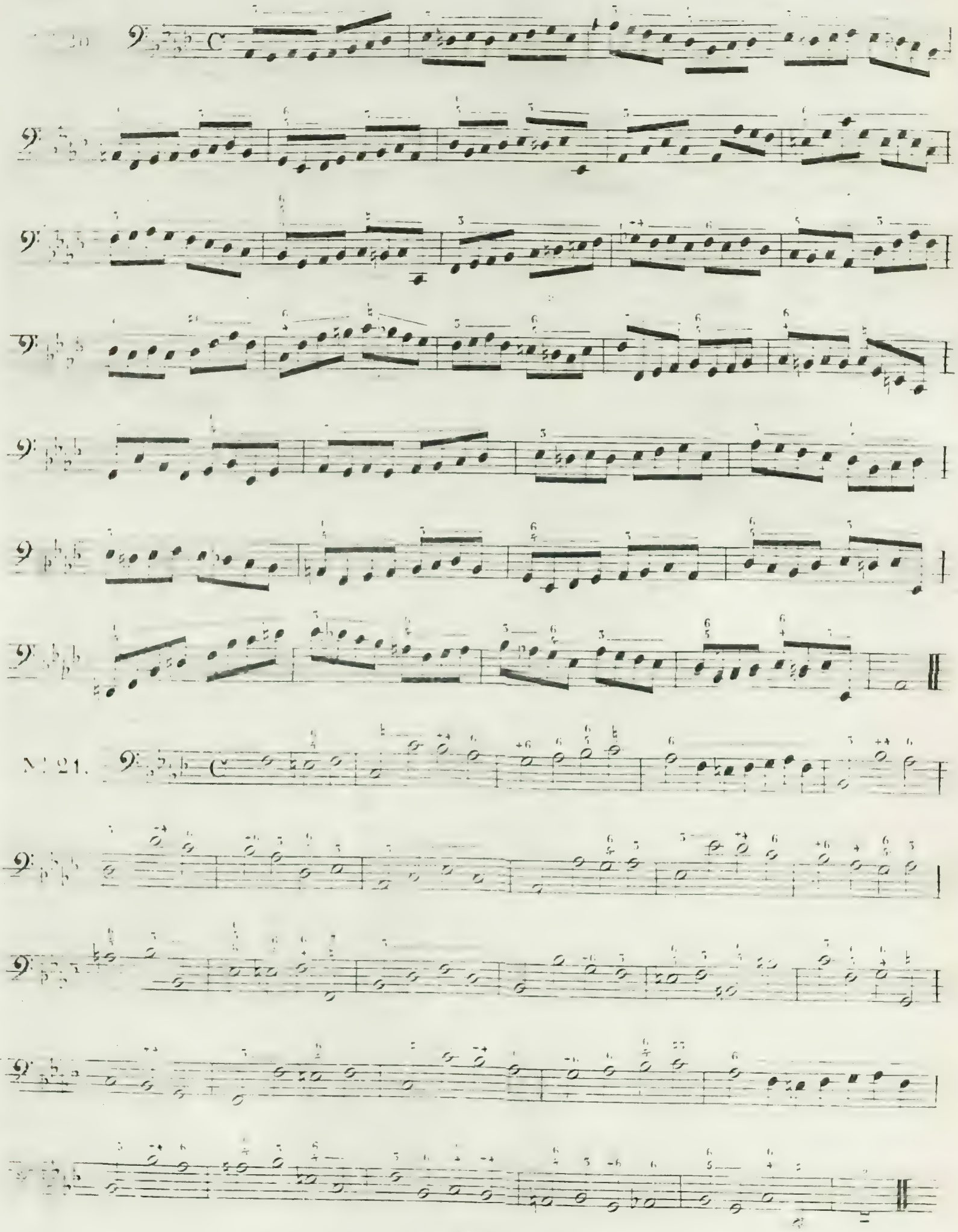
N° 15.

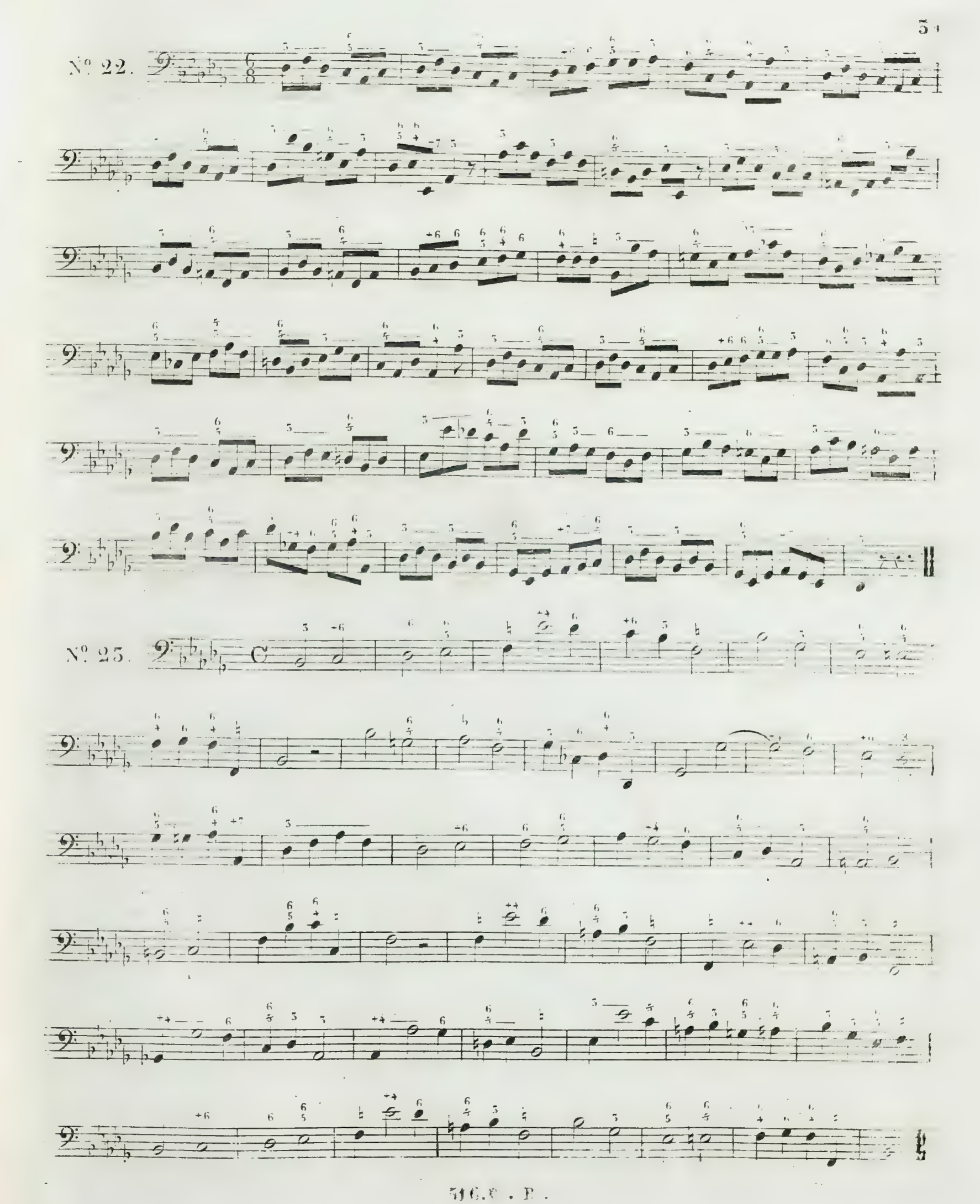
Par Lenaroli

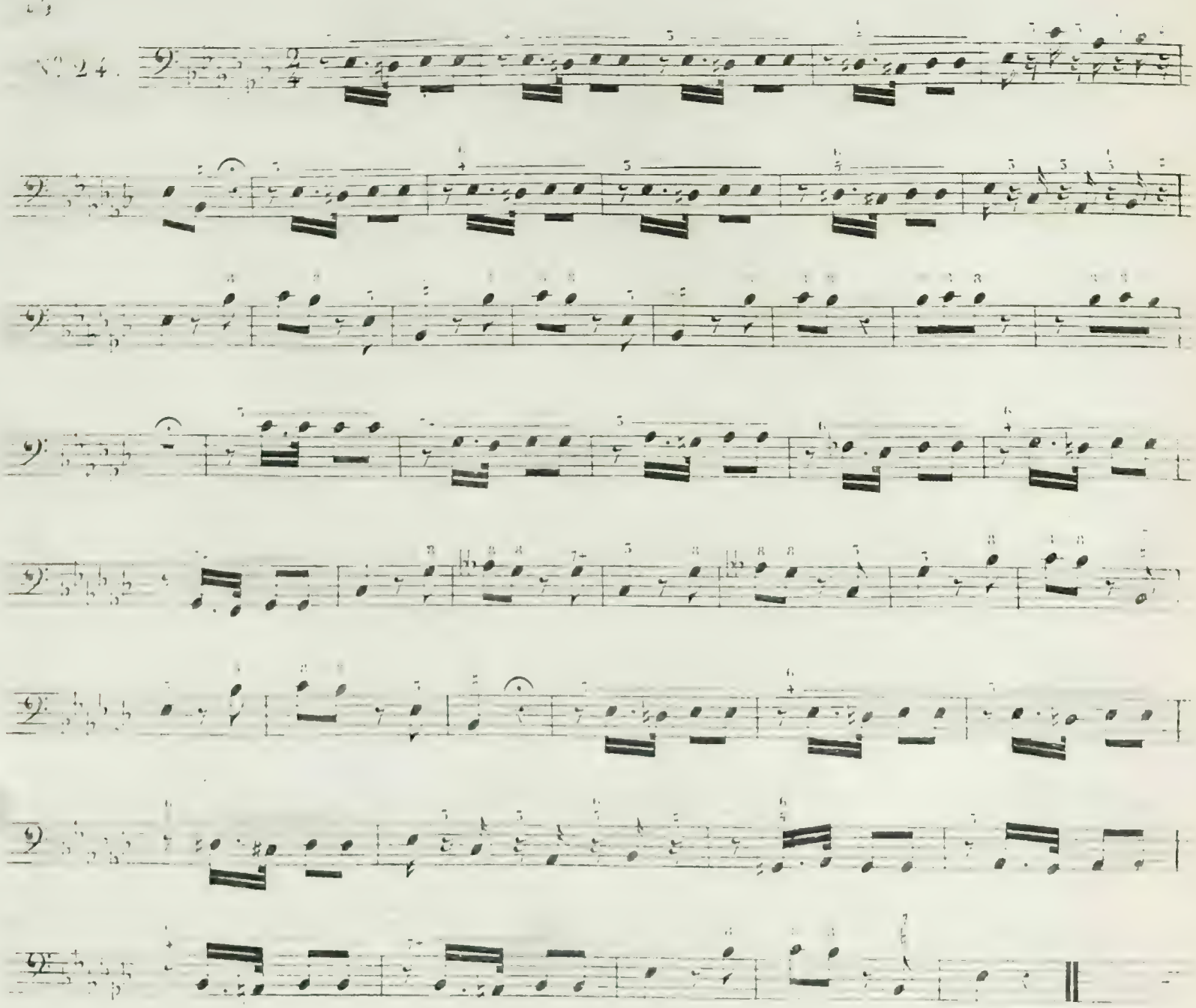


N° 18.

N° 19.

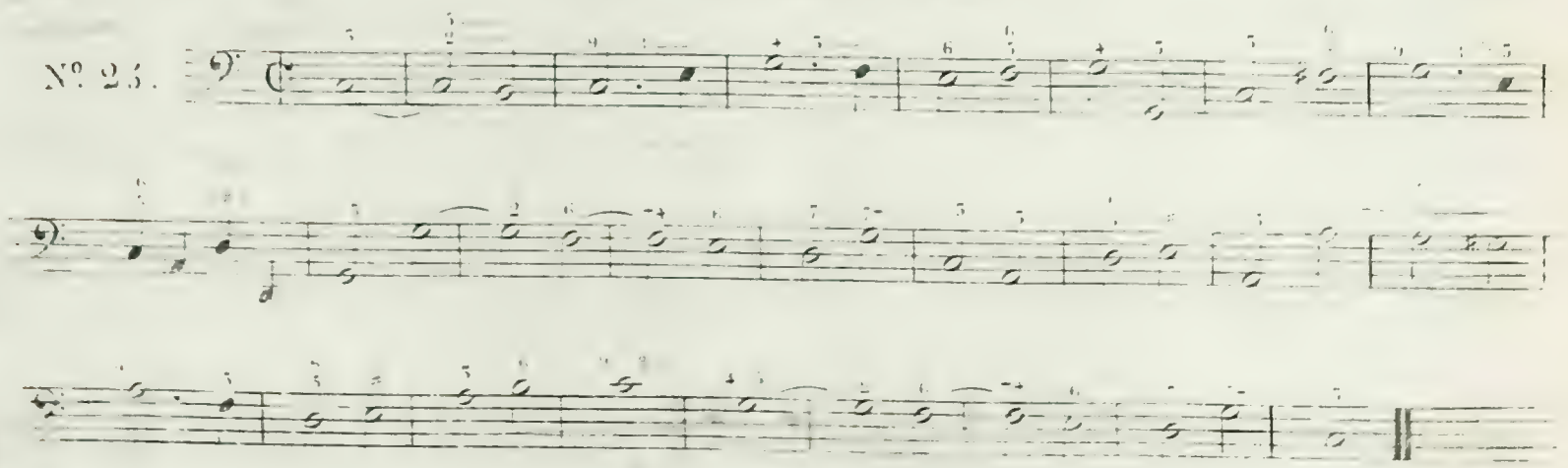

N: 21.

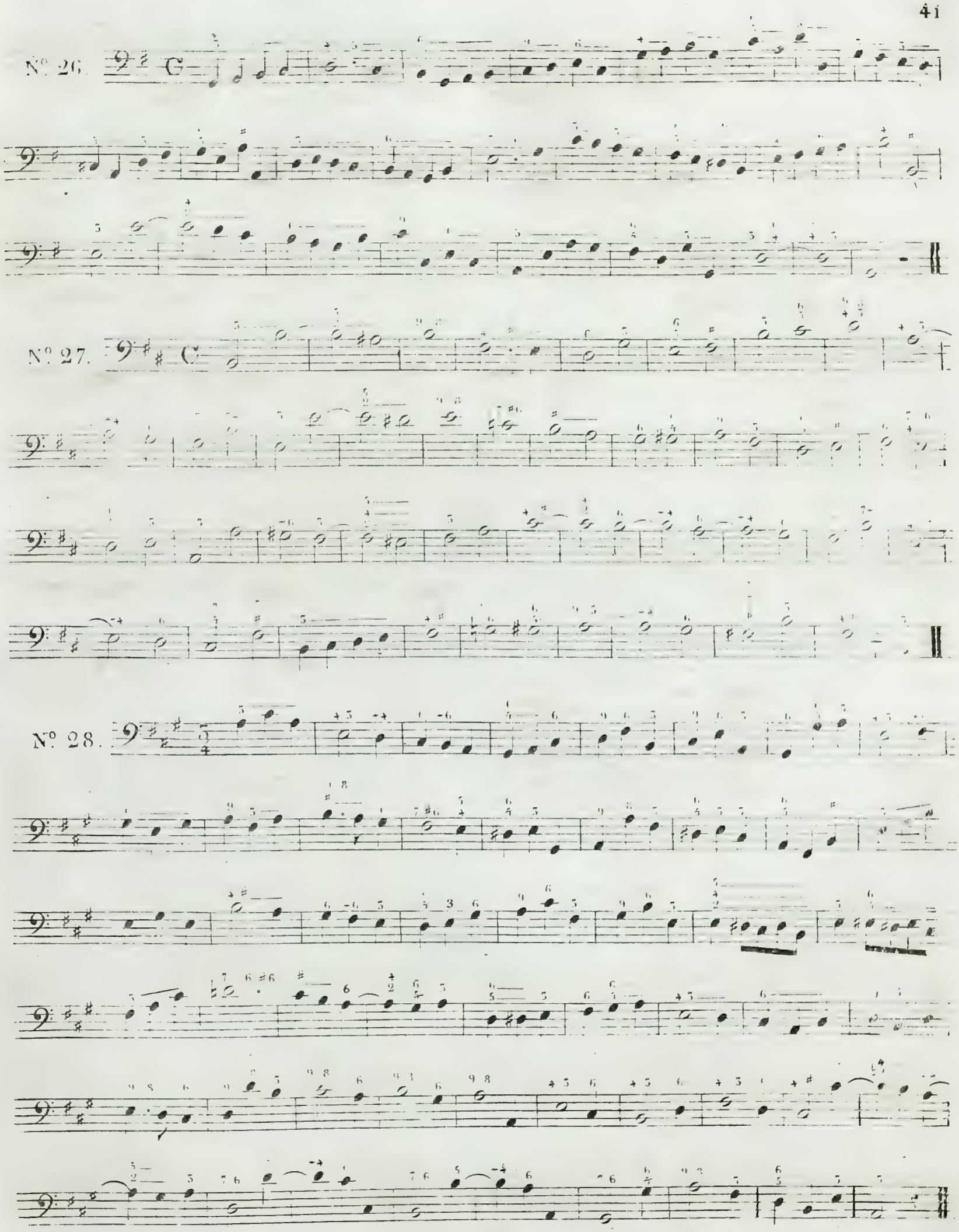

N° 22.
N° 23.




EXERCICES

SUR LES RETARDS DE CONSONNANCES.

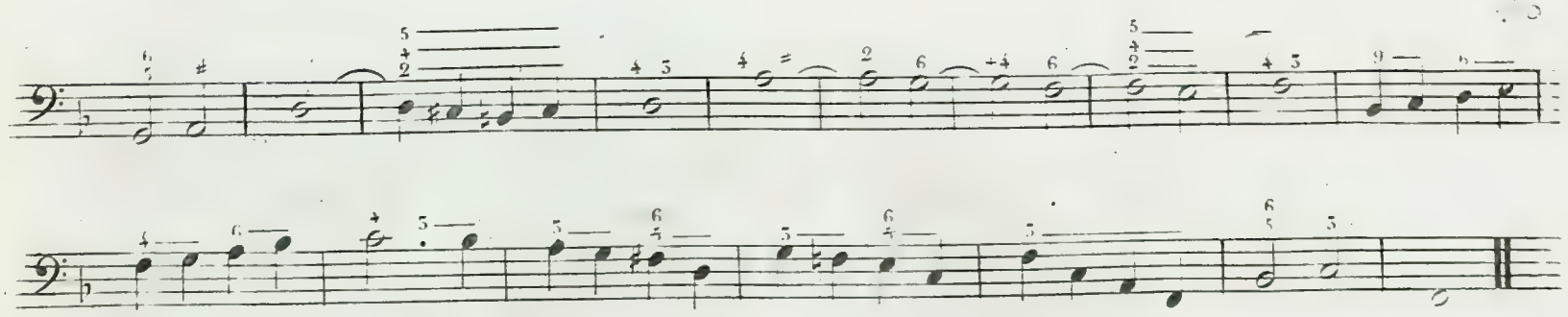


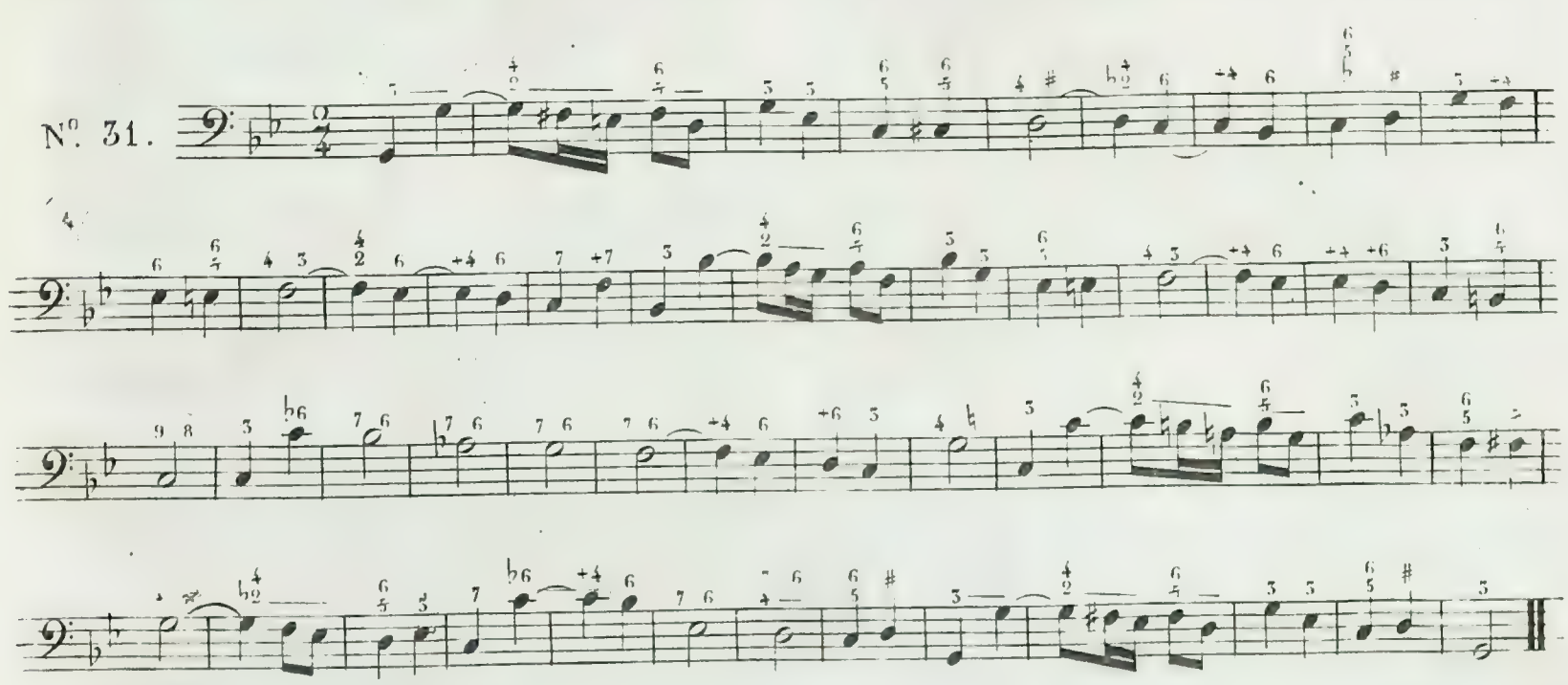

N° 26.
N° 27.
N° 28.

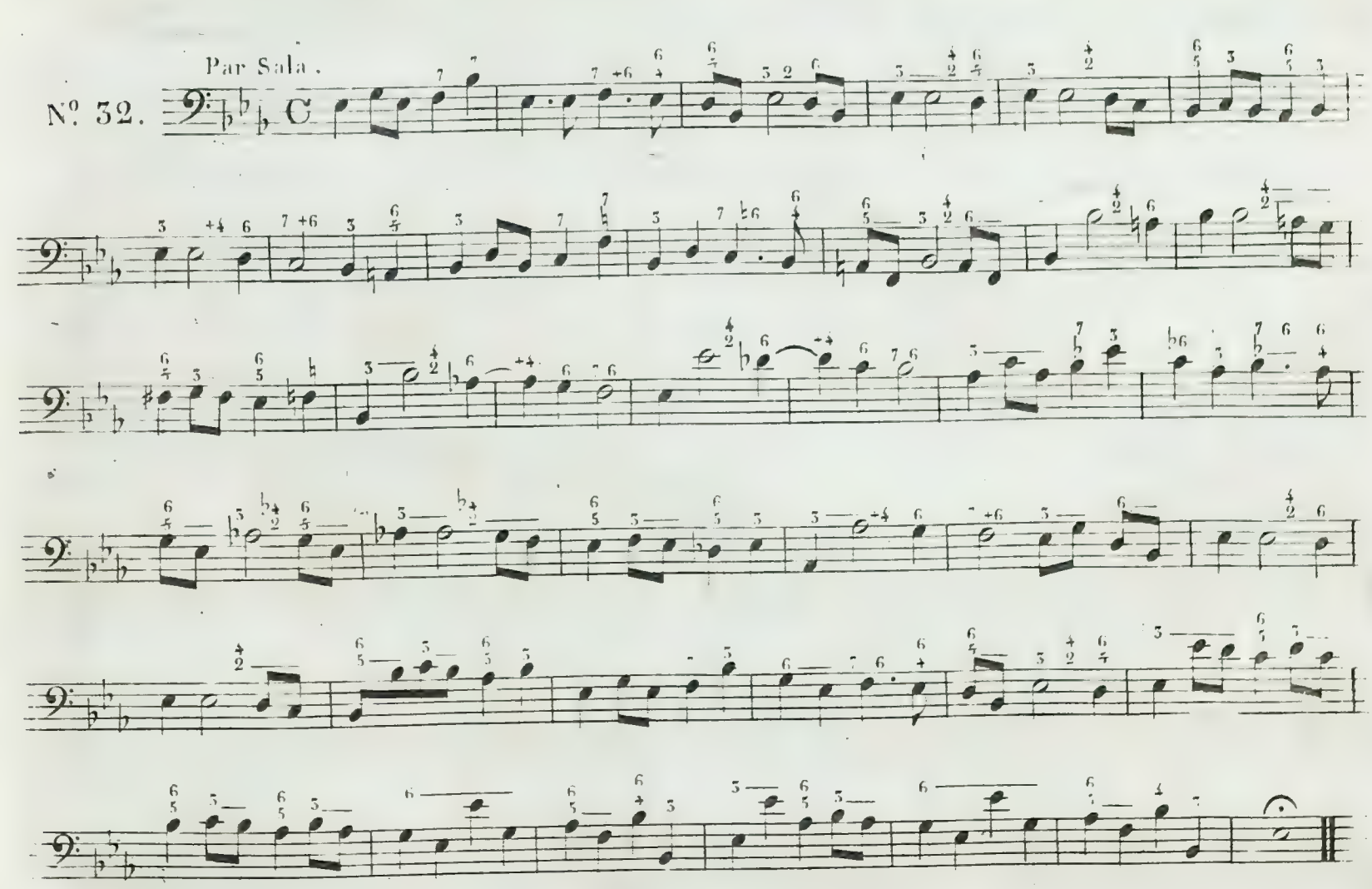
Par Fenaroli

N° 29.

N° 30.




N°. 31.


Par Sala.
N°. 32.

# EXERCICES GÉNÉRAUX.

## AVERTISSEMENT.

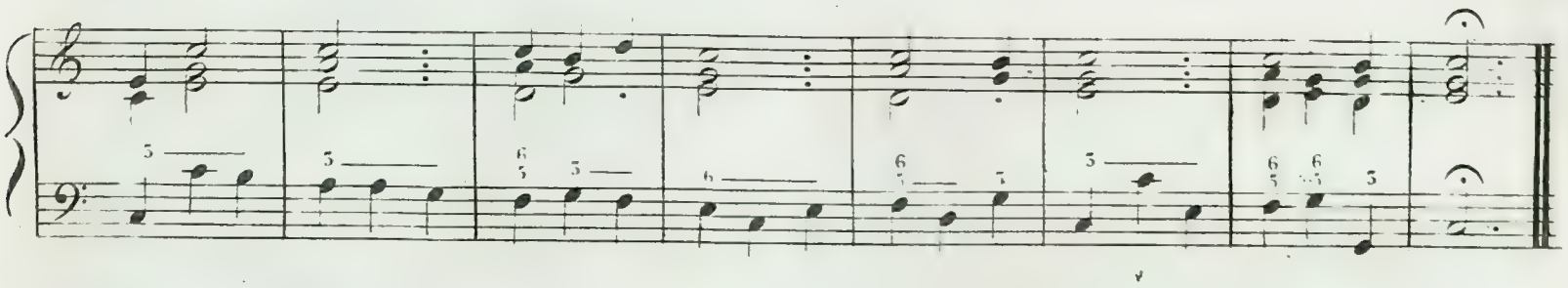
Il est indispensable de se familiariser avec toutes les circonstances harmoniques qui sont répandues dans les exercices précédents avant de passer à ceux-ci, afin de n'avoir plus à s'occuper que de l'élégance des dispositions.

Ce que j'appelle *Élégance de disposition* consiste à faire chanter, autant que possible, l'Accompagnement de la main droite, en imitant les traits de la Basse, lorsque l'occasion s'en présente, ou en adoptant quelque forme principale qu'on conserve jusqu'à la fin de l'exercice. Voici un exemple de cette manière d'accompagner que j'établis sur une Basse de *Sala*.

N°. 55.

Imitation du trait principal de la Basse.

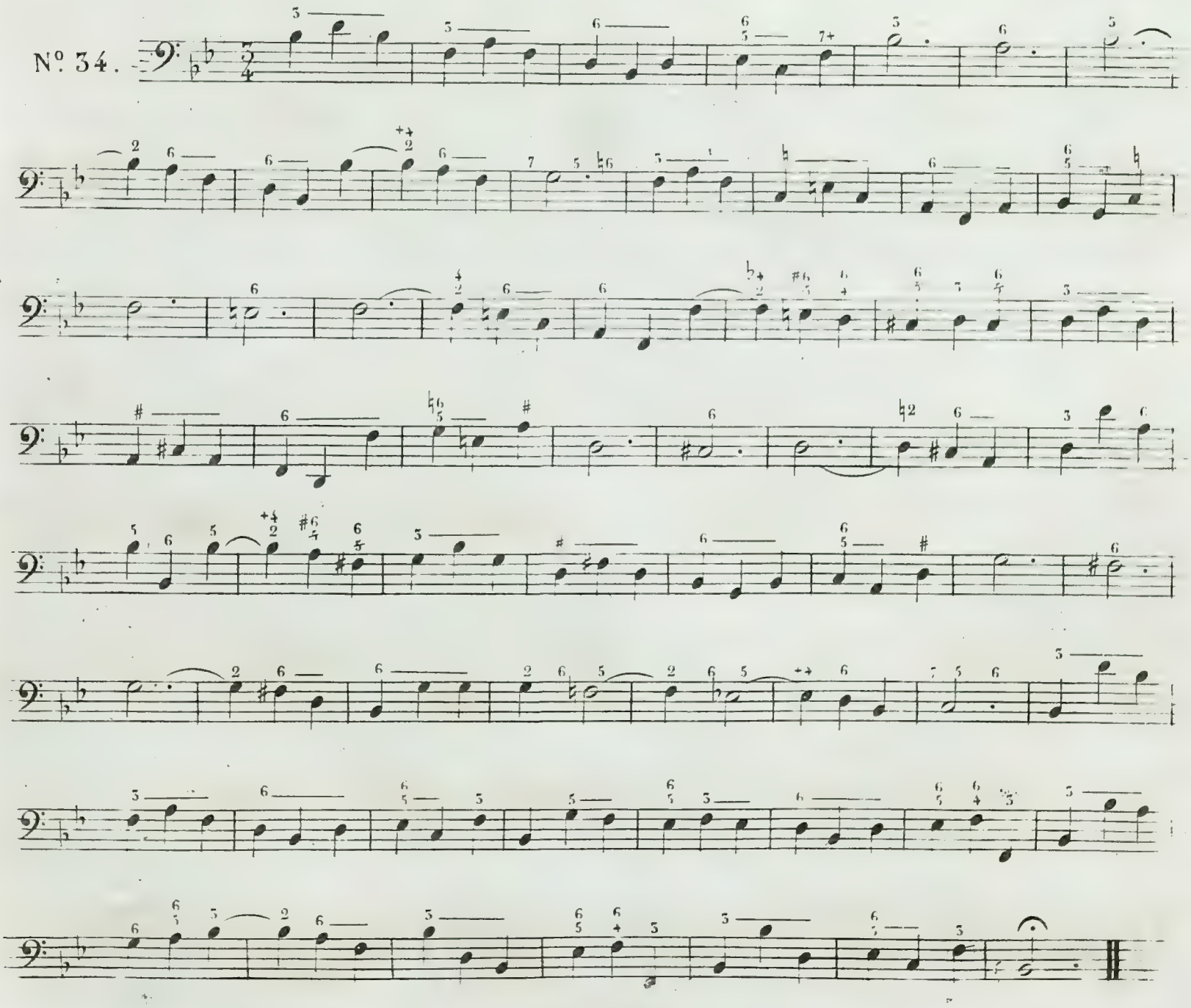
Imitation de la Basse

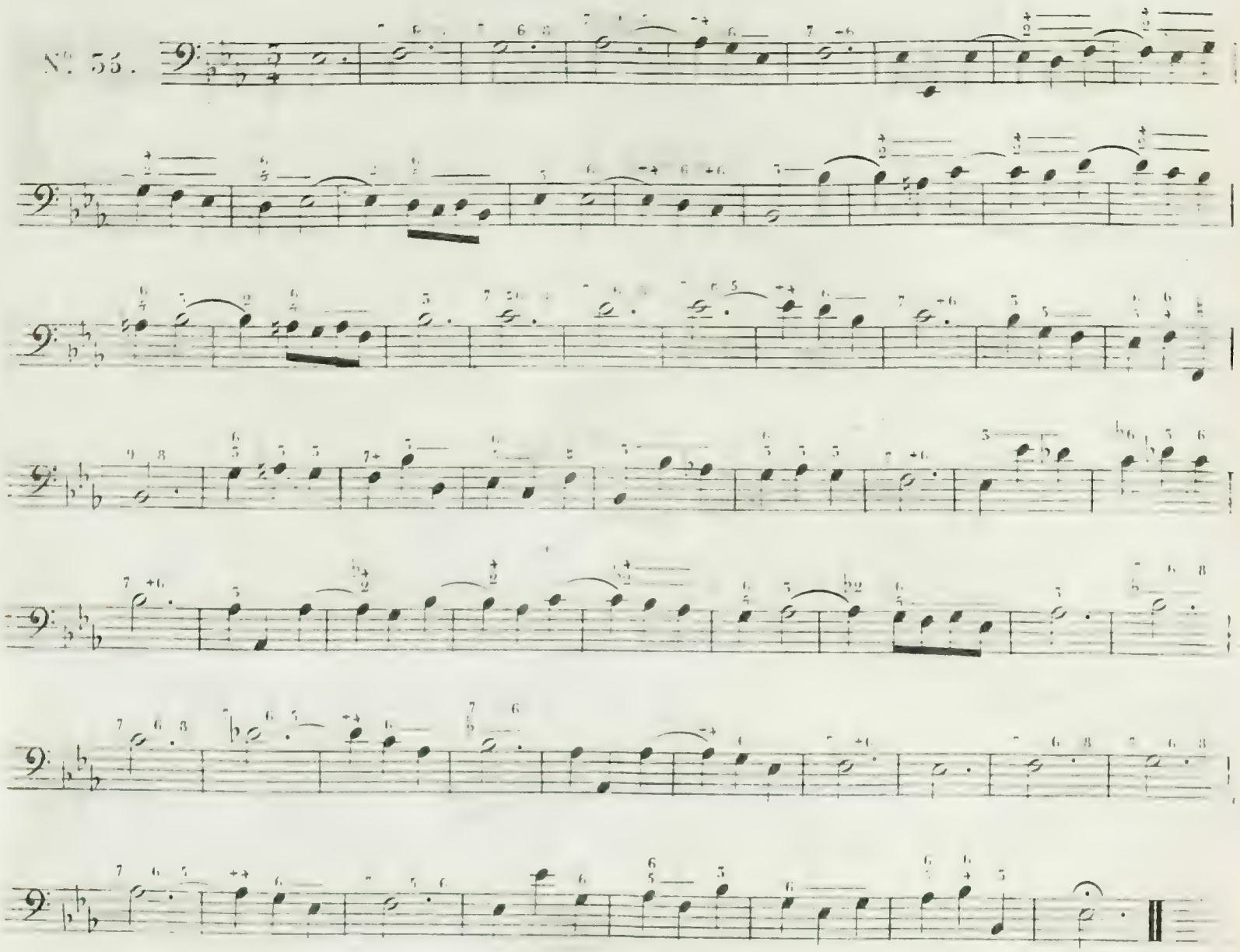


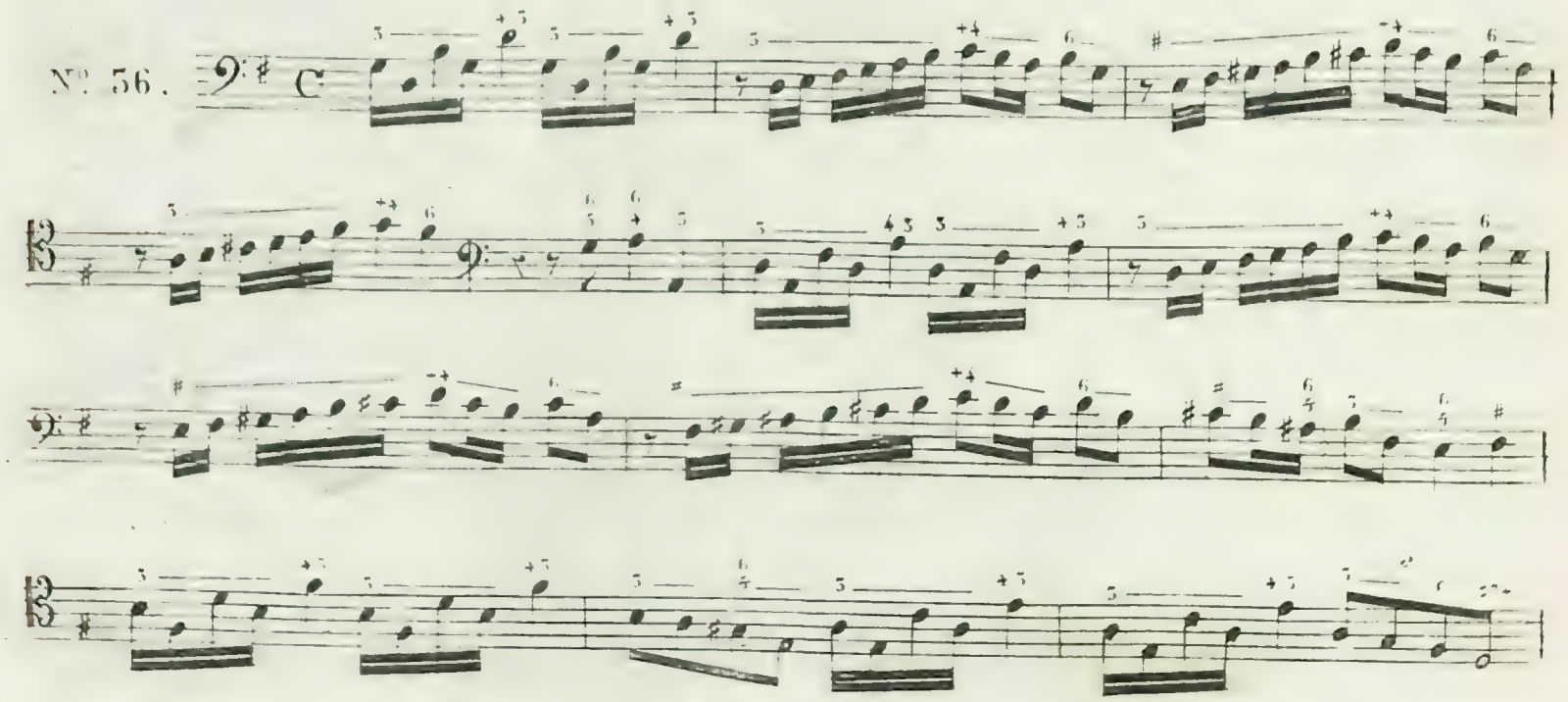
Il est necessaire de s'habituer à accompagner à trois et à quatre parties à volonté; et pour y parvenir il faudra commencer par accompagner toutes les Leçons que je donne à quatre parties, et finir par l'accompagnement à trois.

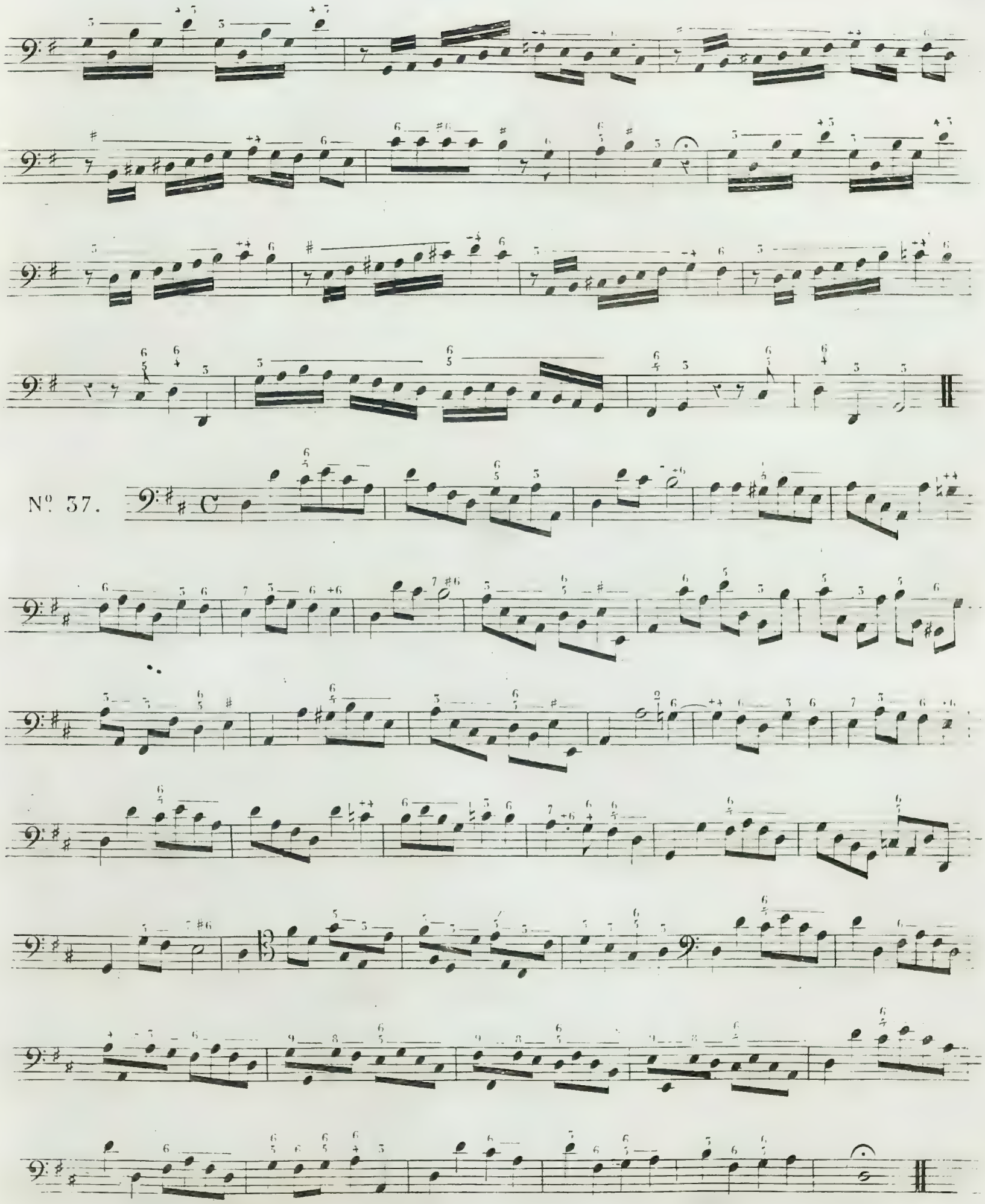
Toutes les Leçons suivantes sont extraites des *Partimenti* de *Durante* et de *Sala*.

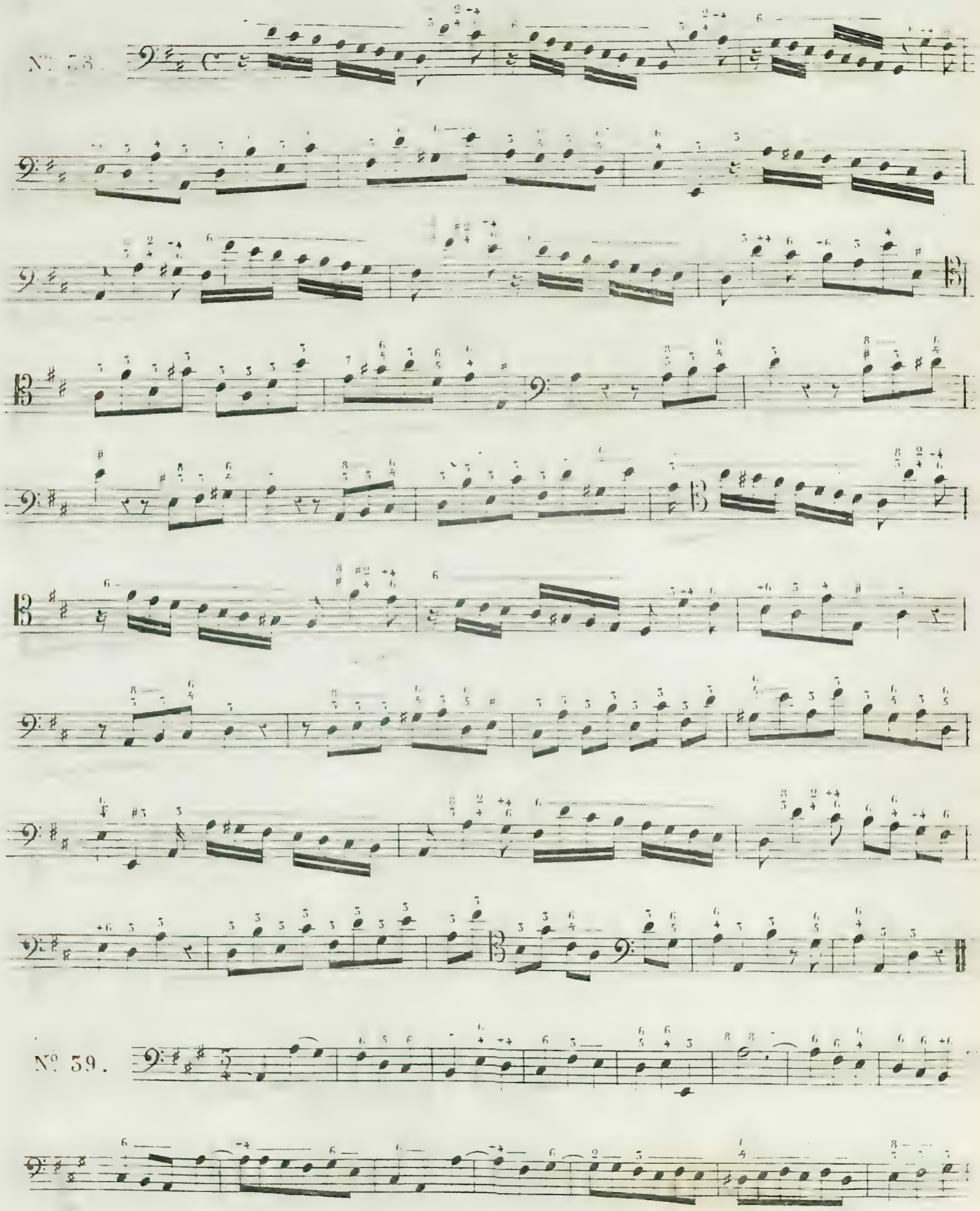
N°. 34.

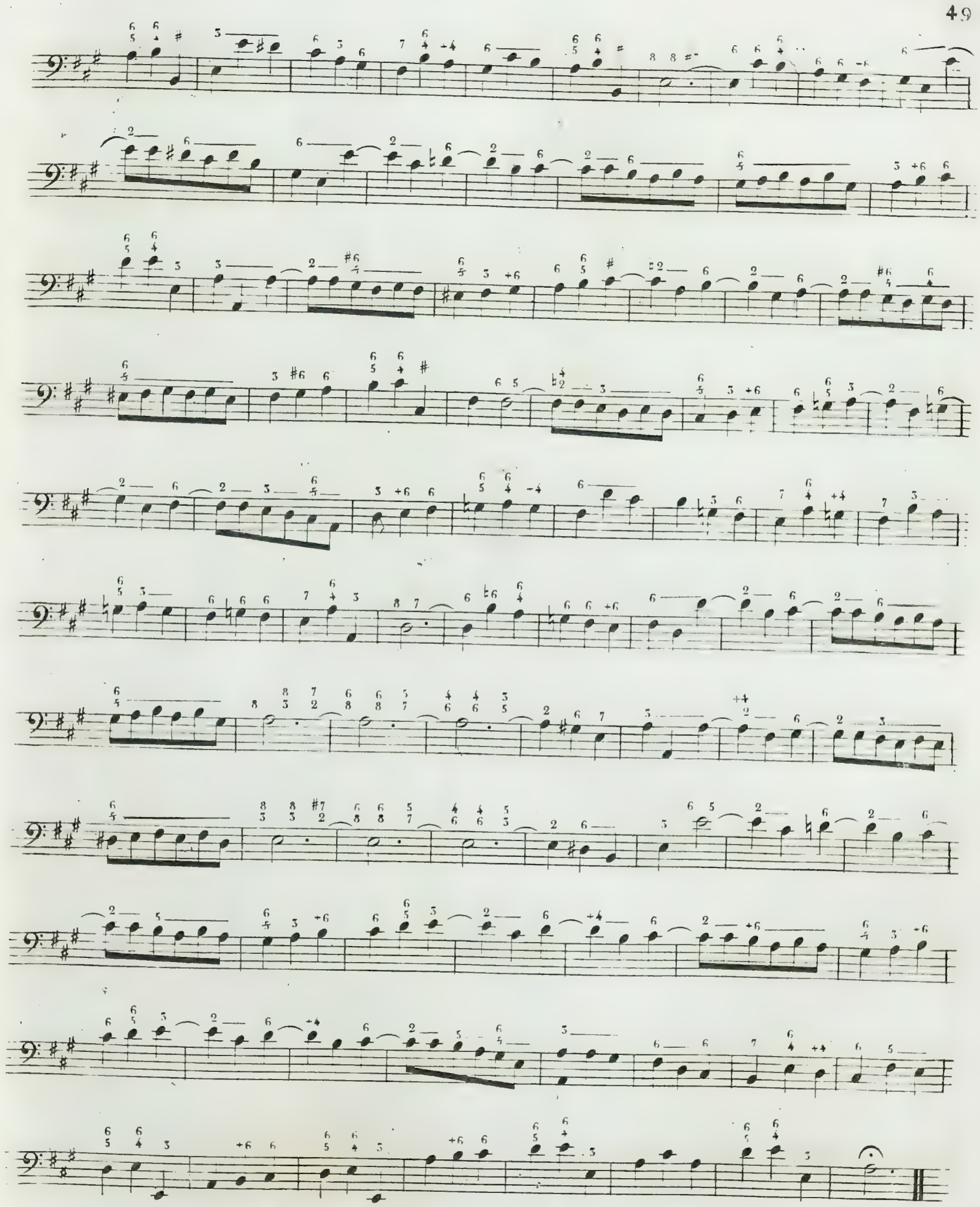


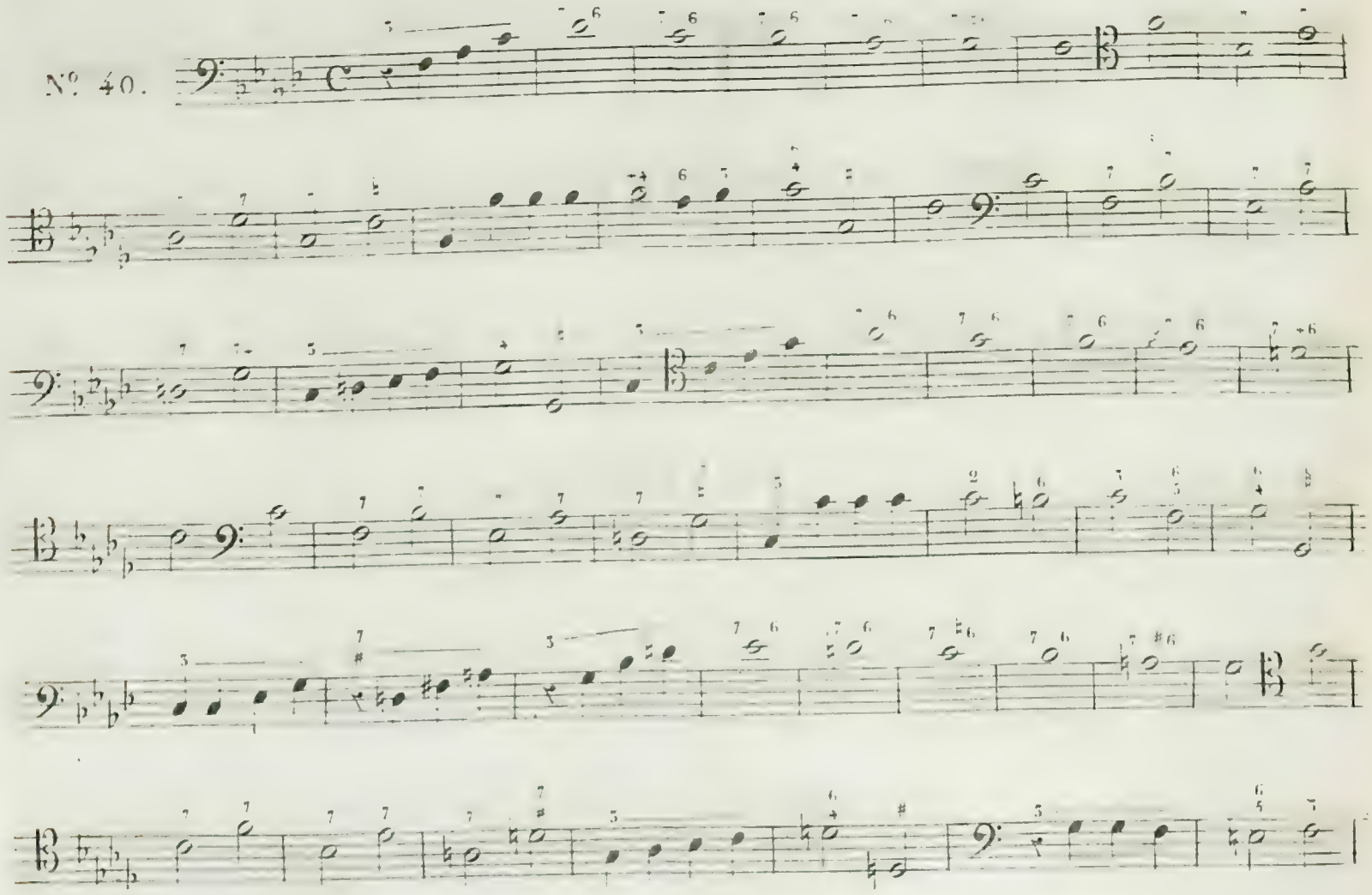

N°. 55.

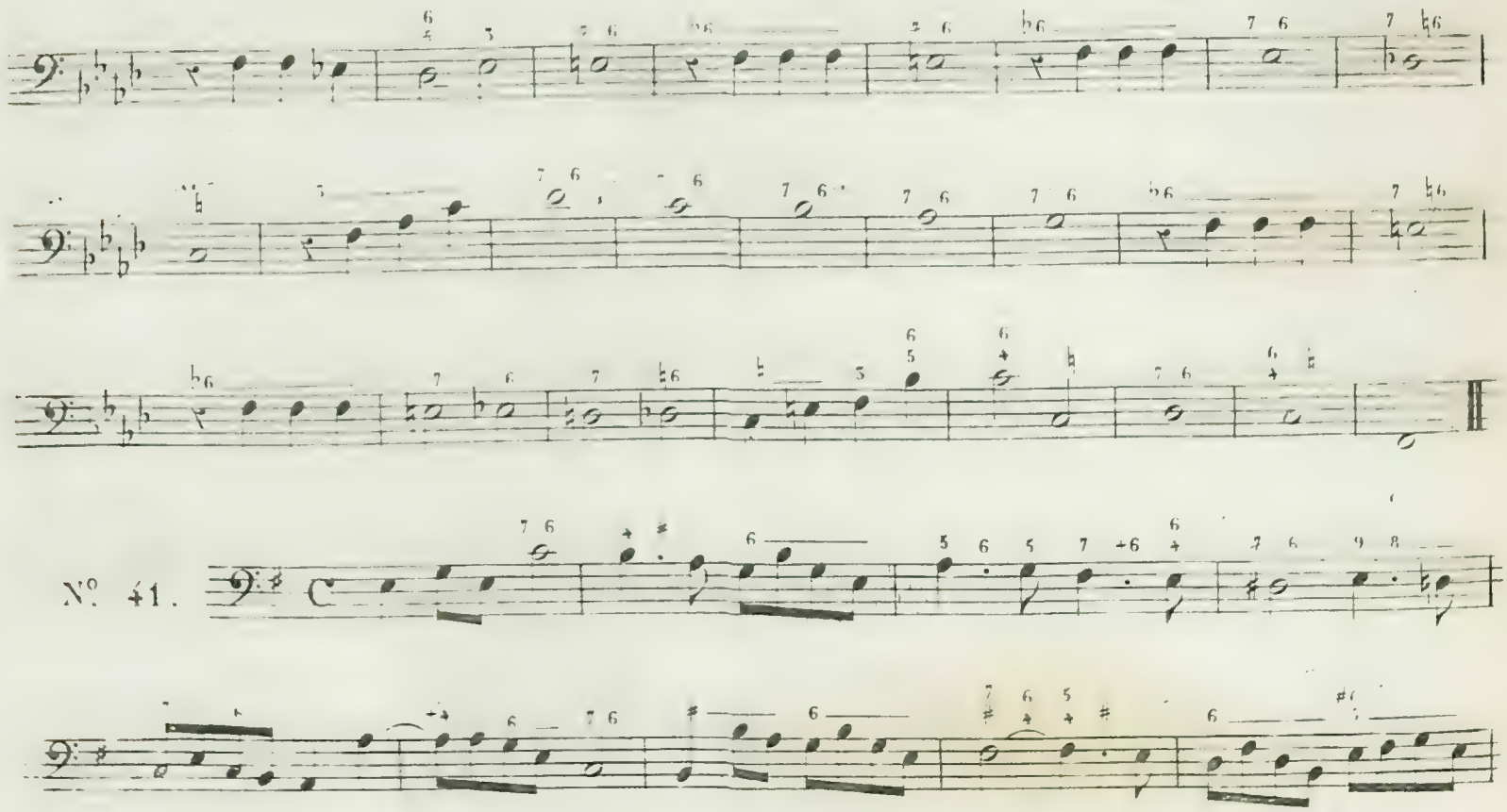

N°. 56.

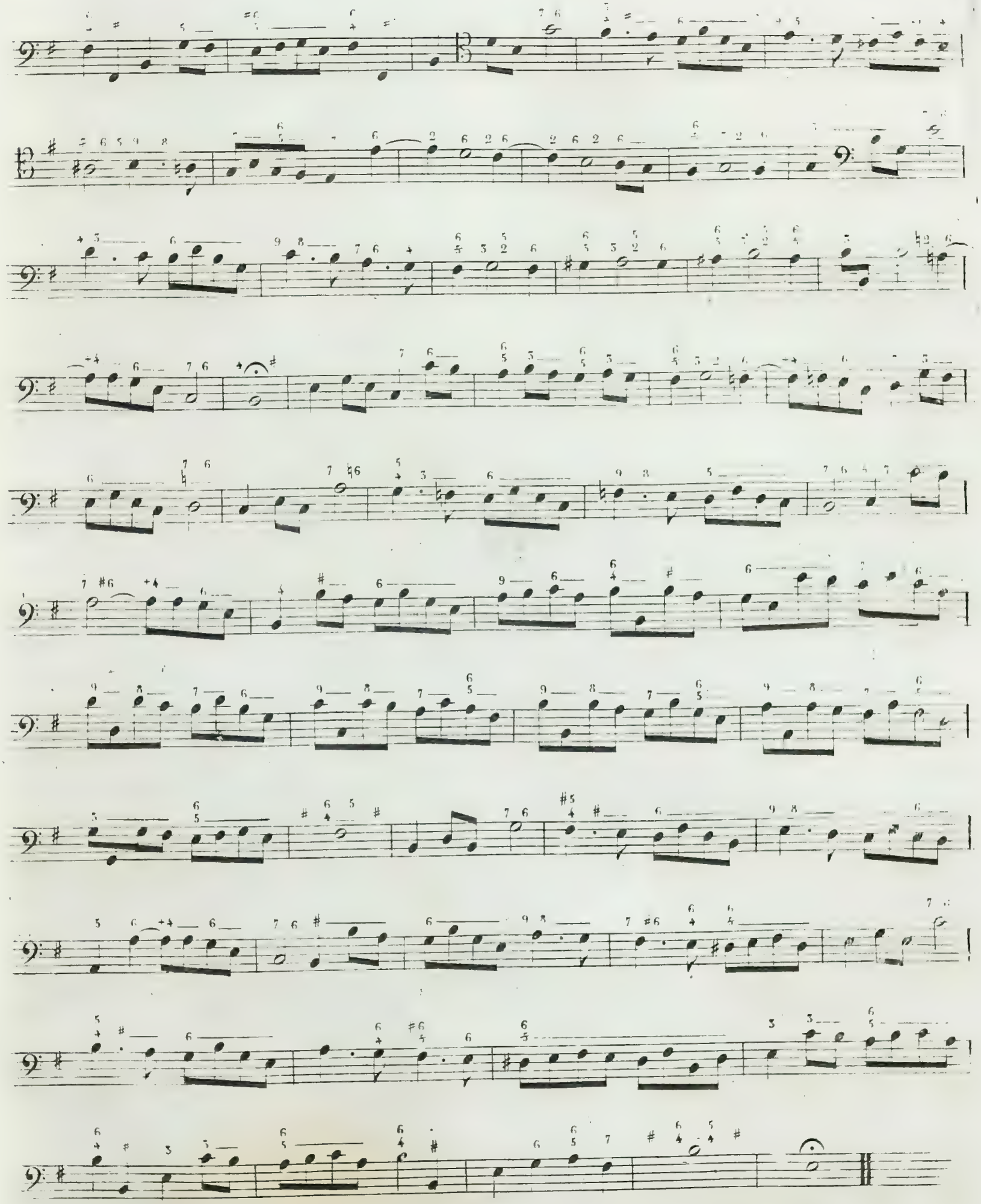

Nº. 37.


N°. 58.
N°. 59.




Nº 40.


Nº 41.



No. 42.

Fin

# TRAITÉ

## de l'Accompagnement

## de la Partition

sur le Piano ou l'Orgue

Dédié

à S. A. R. le Grand Duc

## DE HESSE-DARMSTADT

PAR


## F. J. FÉTIS

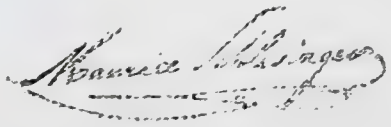
(Professeur de Composition à l'École R.le de Musique, Bibliothécaire de cet établissement, et Rédacteur de la Revue Musicale).


(Propriété de l'Éditeur)

(Prix : 15 f.)

PARIS, Chez MAURICE SCHLESINGER, R. Richelieu, 97

M. S. 1680.



rema 10976
D 2627/2

# INTRODUCTION.

Si l'on ne pouvait jouir du plaisir d'entendre les productions des grands compositeurs qu'avec tout l'attirail d'un Orchestre, elles seraient peu connues; le goût de la musique serait moins répandu, et les progrès de cet Art seraient beaucoup plus lents. Mais un instrument précieux, un instrument qui offre toutes les ressources harmonieuses d'une collection d'instruments divers, qui a sur l'orchestre l'avantage de l'unité et de la spontanéité d'intention, et qui souvent rivalise d'effet avec lui, lorsqu'il est touché par un accompagnateur habile, le Piano, enfin, nous affranchit heureusement des embarras et de la dépense qu'entraînent la réunion d'un grand nombre de musiciens dans le même lieu. Rangés autour d'un Piano, les chanteurs sentent bien mieux la mesure unique de l'accompagnateur que quand ils sont obligés de la discerner au milieu de toutes les nuances de mouvement entre lesquelles flottent les symphonistes. Pour peu qu'il ait d'intelligence, celui qui est assis au piano, et qui a la partition sous les yeux, apperçoit d'abord l'hésitation d'un chanteur, et le guide ou le sert d'une manière insensible, en lui faisant entendre l'intonation, en le retenant, en le pressant, ou en se conformant à ses intentions. Tout cela ne se fait à l'orchestre qu'après beaucoup d'incertitudes et de fluctuations, qui sont autant de taches dans l'exécution. 2° Mais autant les fonctions de l'accompagnateur sont imposantes, autant elles exigent en lui de facultés heureuses et d'instruction solides. Il faut qu'il soit lecteur habile, que toutes les clefs lui soient familières, qu'il possède assez le mécanisme de l'instrument pour n'être point arrêté par les difficultés qu'il doit rencontrer, qu'il ait de l'intelligence et du tact, pour choisir dans la partition ce qui peut être avantageusement transporté sur le Clavier, que le sentiment d'harmonie qu'il a reçu de la nature ait été développé par de bonnes études, et qu'une longue pratique lui ait révélé le style propre à chaque genre.

3. On conçoit que mon but n'est point de traiter ici des principes de la musique, du doigté du piano, ni du système de l'harmonie: ce sont des connaissances qu'on acquiert avant de songer à s'instruire dans l'art d'accompagner, qui n'en est que l'application. C'est cet art que je veux enseigner, ensorte que je ne parlerai des préliminaires qu'en ce qui le concerne directement.

## SECTION PREMIERE.

## Préliminaires de l'Accompagnement.

### CHAPITRE I^er.

### Des diverses dispositions des voix et des instruments dans les Partitions.

4. Le musicien qui se livre à la composition d'une Symphonie, d'un Concerto, d'un Opéra ou d'un morceau quelconque à plusieurs voix ou à plusieurs instruments, ne peut se rendre compte de l'effet qui doit en résulter qu'autant qu'il a sous les yeux toutes les parties qui concourent à l'ensemble. Le procédé dont on se sert pour cela est fort simple: il consiste à écrire sur une portée différente de chaque page ce qui est destiné à chaque voix ou à chaque instrument, et à réunir ces portées par une accolade et par des barres de mesures tracées perpendiculairement. Cette réunion des diverses parties s'appelle une PARTITION.

5. Les Partitions sont nécessaires aux chefs d'orchestre et des chœurs, aux directeurs de concerts, et indispensables aux accompagnateurs; car ce n'est que par elles qu'on peut se faire une idée de l'ensemble de la composition, de son effet, et de ce qui est attribué aux différentes voix ou aux divers instru-

6. Tous les compositeurs ne disposent point leurs Partitions de la même manière. Chacun a sa méthode, dont le choix, assez indifférent, est d'abord déterminé par le caprice, et devient ensuite une habitude. Il est cependant certaines règles de disposition qui ont été adoptées généralement et qui sont dictées par la raison. Ainsi les voix se rangent dans l'ordre qu'elles occupent dans le système général des octaves, les plus graves vers le bas des pages, et les autres en s'élevant graduellement.

EXEMPLES

| Disposition d'un chœur à quatre voix. | 1ère disposition d'un Chœur à cinq voix. | 2me disposition d'un Chœur à cinq voix. |
|---|---|---|
| 1. Soprano ..... Dessus. | 1. Soprano ..... 1er Dessus. | 1. Soprano ..... 1. Dessus. |
| 2. Contralto ..... Haute-Contre. | 2. Mezzo Soprano ..... 2d Dessus. | 2. Soprano ..... 2d Dessus. |
| 3. Tenore ..... Tenor. | 3. Contralto ..... Haute-Contre. | 1. Tenore ..... 1er Tenor. |
| 4. Basso ..... Basse. | 4. Tenore ..... Tenor. | 2. Tenore ..... 2d Tenor. |
| | 5. Basso ..... Basse. | 3. Basso ..... Basse. |

Lorsqu'il s'agit d'une composition à deux, trois ou quatre chœurs, les voix sont disposées comme il suit:

1er CHŒUR. { Soprano. Contralto. Tenore. Basso.

2d CHŒUR. { Soprano. Contralto. Tenore. Basso.

Dans un morceau d'ensemble, tels que QUINTETTO, SESTETTO, FINALE, toutes les voix de même espèce sont accollées les unes aux autres: ainsi tous les dessus, ou tous les tenors, ou toutes les basses sont rassemblés sur des portées voisines.

7. L'usage généralement adopté pour la disposition des pièces vocales accompagnées par l'orchestre, est de mettre tous les instruments au dessus des voix, à l'exception de la basse, qui se met au dessous.

8. J'ai dit (6) que la disposition des parties dans une partition est dictée par la fantaisie du compositeur; cela est vrai surtout pour ce qui concerne les instruments. Dans les anciennes compositions, cette disposition était toujours la même, parceque l'orchestre ne se composait que de Violons, Alto, et Basses. A mesure que le nombre et la qualité des instruments se sont diversifiés, on a du chercher d'autres arrangements. C'est alors que chacun a pris celui qui lui a paru le plus convenable.

Mais parmi toutes les variétés, il en est qui sont plus généralement adoptées que d'autres. Ce sont: 1. celle où les violons et les quintes ou altos occupent le haut de l'accolade, et sont suivis des instruments à vent, classés suivant leur dégré d'élévation dans l'échelle générale des sons, avec les violoncelles et les contre-basses sur les portées inférieures; 2. celle où les instruments à vent, en commençant par les flûtes, sont placés dans le haut des pages, et sont suivis des violons, altos, violoncelles, et contrebasses; 3. celle où l'on isole les instruments de cuivre et de percussion, tels que les trompettes, cors, trombonnes et timbales, en leur faisant succéder les flûtes, hautbois, clarinettes, bassons, violons, altos et basses.

La première de ces dispositions est celle de la plupart des maîtres italiens, et de Mozart. La seconde appartient à l'école française, à Mr. Cherubini, Beethoven, &c. Quelques ouvrages de Haydn présentent la troisième.

EXEMPLES

Des trois dispositions principales de Partitions.

| 1ère Disposition. | 2me Disposition. | 3ème Disposition. |
|---|---|---|
| 1er Violon. | Flûtes. | Timbales. |
| 2d Violon. | Hautbois. | Trompettes. |
| Alto. | Clarinettes. | Cors. |
| Flûtes. | Cors. | Trombones. |
| Hautbois. | Trompettes. | Flûtes. |
| Clarinettes. | Bassons. | Hautbois. |
| Cors. | Trombones. | Clarinettes. |
| Trompettes. | Timbales. | Bassons. |
| Bassons. | 1er Violon. | 1er Violon. |
| Trombones. | 2d Violon. | 2d Violon. |
| Timbales. | Alto. | Alto. |
| Violoncelle. | Violoncelle. | Violoncelle. |
| Contre-Basse. | Contre-Basse. | Contre-Basse. |

9 La recherche d'effets nouveaux a fait multiplier les instruments dans les derniers temps; mais ceux qu'on a ajoutés se rangent dans l'une ou l'autre des classes ci-dessus.

Les petites flûtes se joignent aux flûtes ordinaires, les ophicléides et les trompettes à clefs rentrent dans l'espèce des instruments de cuivre; le triangles, cymbales et grosse caisse sont placés à côté de la partie de tymbale.

10 La disposition la plus vicieuse est celle qui sépare l'alto des parties de violons par des instruments à vent; elle rompt le quatuor d'instruments à cordes qui, étant beaucoup plus employé que le reste, à besoin d'être rassemblé afin que l'accompagnateur le saisisse d'un coup d'œil.

Cette disposition se rencontre fréquemment dans les partitions de Gluck. Il y faut presque toujours chercher cette partie immédiatement au dessus des voix, quelle que soit la place occupée par les violons.

11 Les Partitions italiennes ont toujours le même nombre de portées dans le cours d'un morceau; en France, les graveurs, dans le dessein de ménager l'espace, suppriment toutes celles qui appartiennent à des instruments qui gardent le silence. Cette continuelle variation dans le nombre des portées des accolades causent quelque embarras aux accompagnateurs inexpérimentés; mais avec du travail on s'y habitue facilement.

Il est nécessaire de jetter toujours les yeux sur les noms d'instruments qui se trouvent au commencement des portées; par ce moyen, on évite toute irrésolution.

## CHAPITRE 2.

### Des voix; des Instruments; de leur Diapason et de la manière dont on les écrit.

12 Chaque voix, chaque instrument a son étendue et ses limites du grave à l'aigu. Ce sont cette étendue, ces limites et d'autres motifs, que j'exposerai tout à l'heure, qui déterminent le choix des clefs dont on sert pour les écrire.

13 Toutes les voix, y compris les variétés de chaque espèce se réduisent à sept, savoir, 1º le SOPRANO, ou dessus aigu, 2º le MEZZO SOPRANO, ou second dessus; 3º le CONTRALTO, voix de femme grave, fort rare en France; 4º la HAUTE CONTRE, ou tenor élevé; 5º le TENORE, que les français appellaient TAILLE autrefois; 6º le BARITONO ou concordant, et 7º la BASSE TAILLE ou le BASSO des italiens.

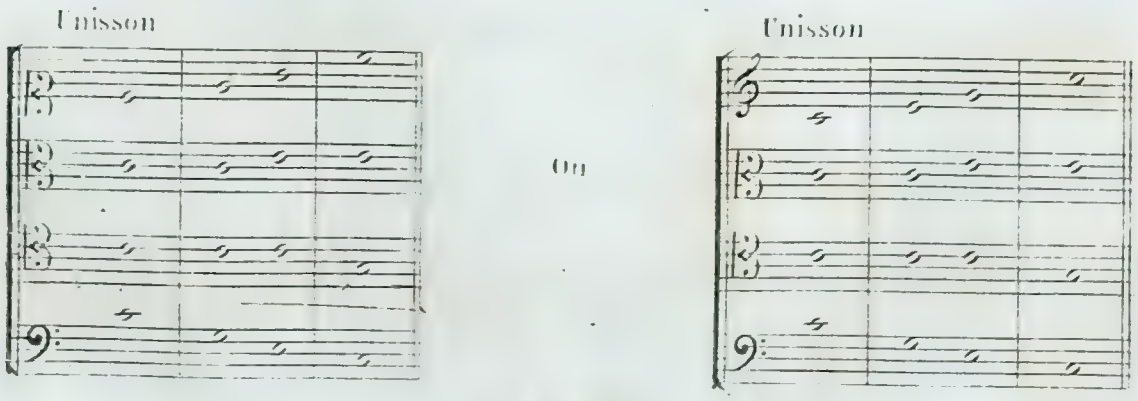
14 En Italie, la clef D'UT posée sur la première ligne est en usage pour les voix de Soprano, de Mezzo soprano et de Contralto, mais en France, le premier dessus est souvent écrit avec la clef de SOL, ce qui est plus conforme à la destination primitive des clefs, puisqu'on n'est pas obligé de multiplier autant avec celle là les lignes additionnelles dans le haut.

Lorsque les Hautes contres étaient moins rares, leur partie était écrite avec la clef D'UT sur la troisième ligne; mais depuis qu'on a réuni cette sorte de voix aux Tenors, la clef a disparu de la plupart des Partitions de chœurs. Tous les Tenors s'écrivent avec la clef D'UT sur la quatrième ligne: et le second dessus ou Contralto, écrit à la clef D'UT sur la première ligne a remplacé la partie aigue de la Haute contre.

Quant au Bariton et à la Basse taille, ces voix se mettent à la clef de FA sur la quatrième ligne.

Je ferai observer que quelques auteurs ont conservé la clef D'UT sur la troisième ligne, pour le Contralto, dans la musique sacrée.

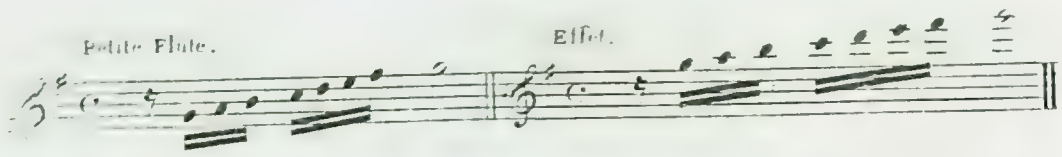
Dans ce cas, un chœur à quatre parties se présente sous l'aspect suivant.




M.S.1650.

15. La clef de sol sur la deuxieme ligne est maintenant la seule qui soit en usage pour les parties de violons, de Flûtes et de Hautbois. Ces instruments jouent les mêmes traits à l'unisson, à l'exception de la petite flûte, qui est naturellement plus élevée d'une octave.

EXEMPLE




16. La même clef est employée pour les parties de Clarinette; mais ces parties offrent quelquefois des difficultés qu'il est bon d'expliquer. Dans les tons d'UT, de FA, de SOL, de LA mineur, de RE mineur et de MI mineur, ce qui est destiné pour cet instrument est écrit comme s'il s'agissait d'une partie de violon, de Flute ou de Hautbois, et se joue à l'unisson de ces instruments. Mais les difficultés du doigté, et autres motifs qu'il est inutile de détailler ici, ont donné lieu à la fabrication des Clarinettes particulières pour les tons où les diezes et les bémols se multiplient.

Ces Clarinettes qui, par les longueurs respectives de leur tube, sont d'un ton, d'un ton et demi plus bas, ou d'une octave et un ton et demi, deux tons et demi et trois tons et demi plus haut que la note écrite à la clef de sol, exécutent toujours les notes telles qu'elles sont écrites; mais les proportions du tube opèrent une transposition naturelle, sans que l'exécutant soit tenu de s'en occuper.

La Clarinette d'un ton plus bas que l'unisson du violon s'appelle Clarinette en SI ♭; elle sert pour les tons de SI ♭, de MI ♭, de LA ♭, de SOL mineur, d'UT mineur, et de FA mineur.

On appelle Clarinette en LA celle qui est un ton et demi plus grave que l'unisson du violon; elle sert pour le ton de RE majeur, de LA majeur, de MI majeur, de SI majeur, de SI mineur, de FA dieze mineur, &c.

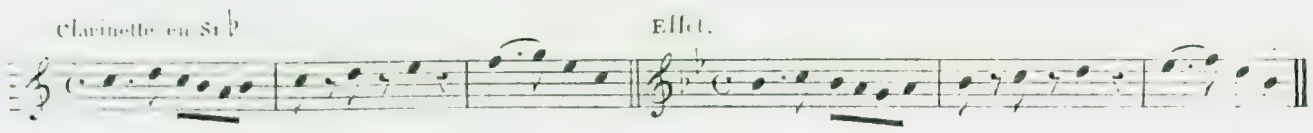
Ces instruments sont les seuls qu'on emploie dans les orchestres ordinaires; les autres ne sont en usage que dans la musique militaire ou d'Harmonie.

17. Lorsqu'il y a des parties de Clarinette dans un morceau, l'accompagnateur doit examiner si l'auteur a indiqué par les mots de CLARINETTE EN UT, CLARINETTE EN SI ♭, OU CLARINETTE EN LA, placés en tête de la Partition, la variété qu'il veut employer.

En l'absence de cette indication, il faut considérer le ton du morceau et la manière dont la partie de Clarinette est écrite, pour savoir si l'on doit jouer à l'unisson du violon, ou opérer une transposition.

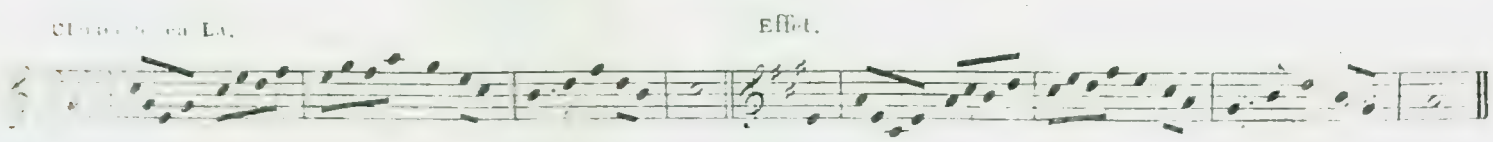
S'il s'agit d'une Clarinette en SI ♭, on suppose la clef d'UT sur la quatrième ligne, et l'on joue un ton plus bas que ce qui est écrit

EXEMPLE.



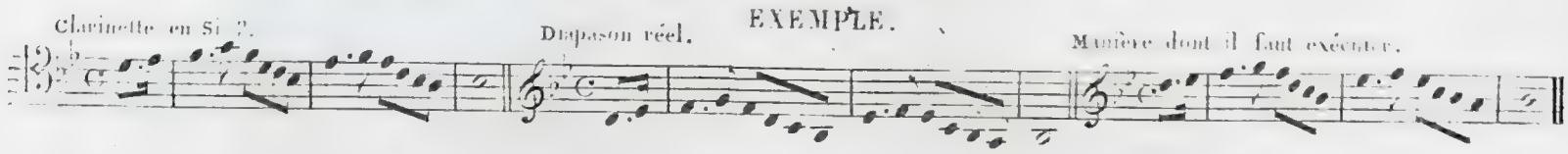

Si l'auteur a fait usage d'une Clarinette en LA, l'accompagnateur suppose la clef d'UT sur la premiere ligne, et joue un ton et demi plus bas.

EXEMPLE.



Les compositeurs Italiens ne laissent point de suposition à faire, et écrivent la clef de la trans--position. Ainsi, dans leurs Partitions, la clef d'UT à la 4.me ligne sert pour la Clarinette dans les tons de SI ♭ et de MI ♭; mais il ne faut pas oublier qu'on doit élever d'une octave tout ce qui est écrit pour la Clarinette avec cette clef, qui est celle du Tenore.

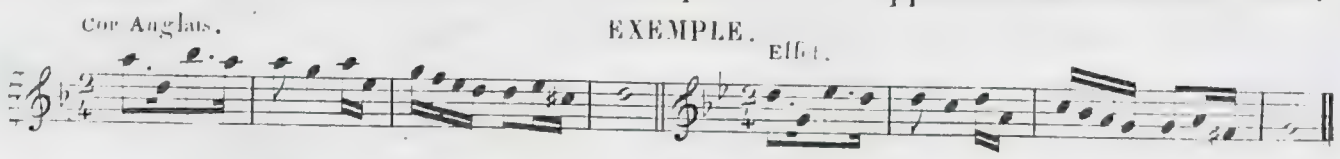
EXEMPLE.

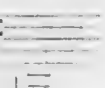
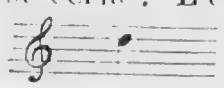



Tout ce qui est écrit pour la Clarinette en LA, avec la clef d'UT sur la 1.re ligne, doit s'exécuter au Diapason réel de cette clef.

18 Les parties de Clarinette Alto et de COR ANGLAIS (espèce de Hautbois,) qui sont naturellement une quinte plus bas que la Clarinette en UT et que le Hautbois, sont écrites ordinairement à la clef de SOL sur la 2.me ligne; mais l'accompagnateur fait la transposition en supposant la clef d'UT sur la 2.me ligne.

EXEMPLE.




19. On fait usage de deux clefs différentes pour le Basson, selon le dégré de gravité ou d'élévation où la partie est écrite. L'étendue totale de l'instrument étant depuis le SI ♭ grave  jusqu'au RE aigu  on conçoit qu'il serait impossible de se servir de la même clef pour tous les passages, sans multiplier à l'excès les lignes additionnelles; les clefs adoptées sont donc la clef de FA sur la 4.me ligne, et la clef d'UT sur la 4.me Lorsque la partie est écrite avec la première, l'instrument joue à l'unisson du Vio--loncelle; lorsque c'est l'autre qui est employée, le Diapason est celui du Tenore.

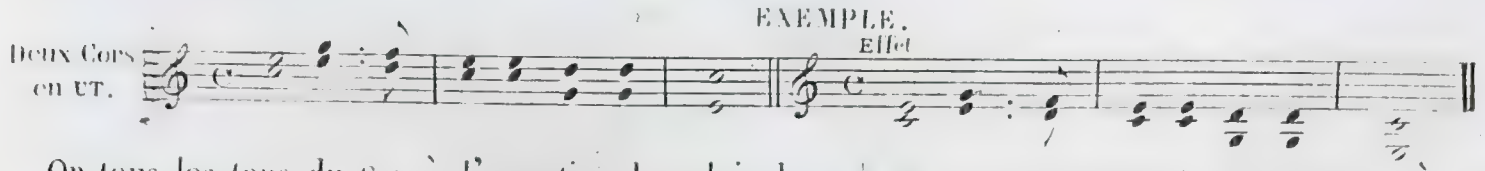
20. Les parties d'instruments qui obligent à faire le plus de transpositions sont celles de Cors et de Trompettes, parceque leur construction est telle qu'on est forcé d'y ajouter ou d'en retran--cher des tubes mobiles, qui haussent ou qui baissent le Diapason, sans que l'exécutant soit tenu de s'occuper de l'effet de cette opération mécanique.

Les parties de Cors et de Trompettes sont donc habituellement écrites dans le ton d'UT.

L'indication du ton, que le compositeur écrit en tête du morceau, fait connaitre quelle doit être la transposition. Par exemple, ces mots, CORS EN RE, EN MI ♭, EN FA, indiquent que la Tonique UT de--vient RE, ou MI ♭, ou FA, et l'accompagnateur suppose la clef qui peut opérer la métamorphose indiquée

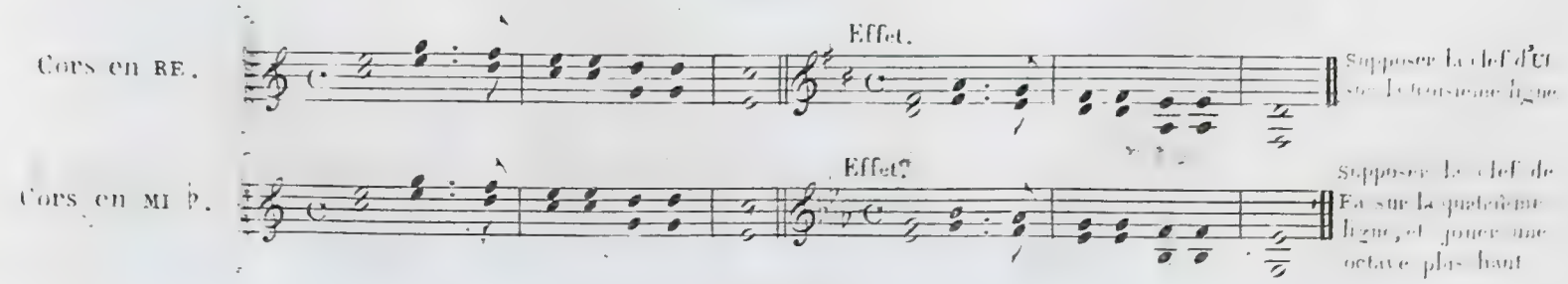
21. Mais pour ne pas se tromper sur le Diapason dans lequel les traits de Cor doivent se tra--duire sur le Piano, il est bon de remarquer que dans le ton d'UT cet instrument joue à l'octave inférieure ce qui est écrit à l'unisson du Violon.

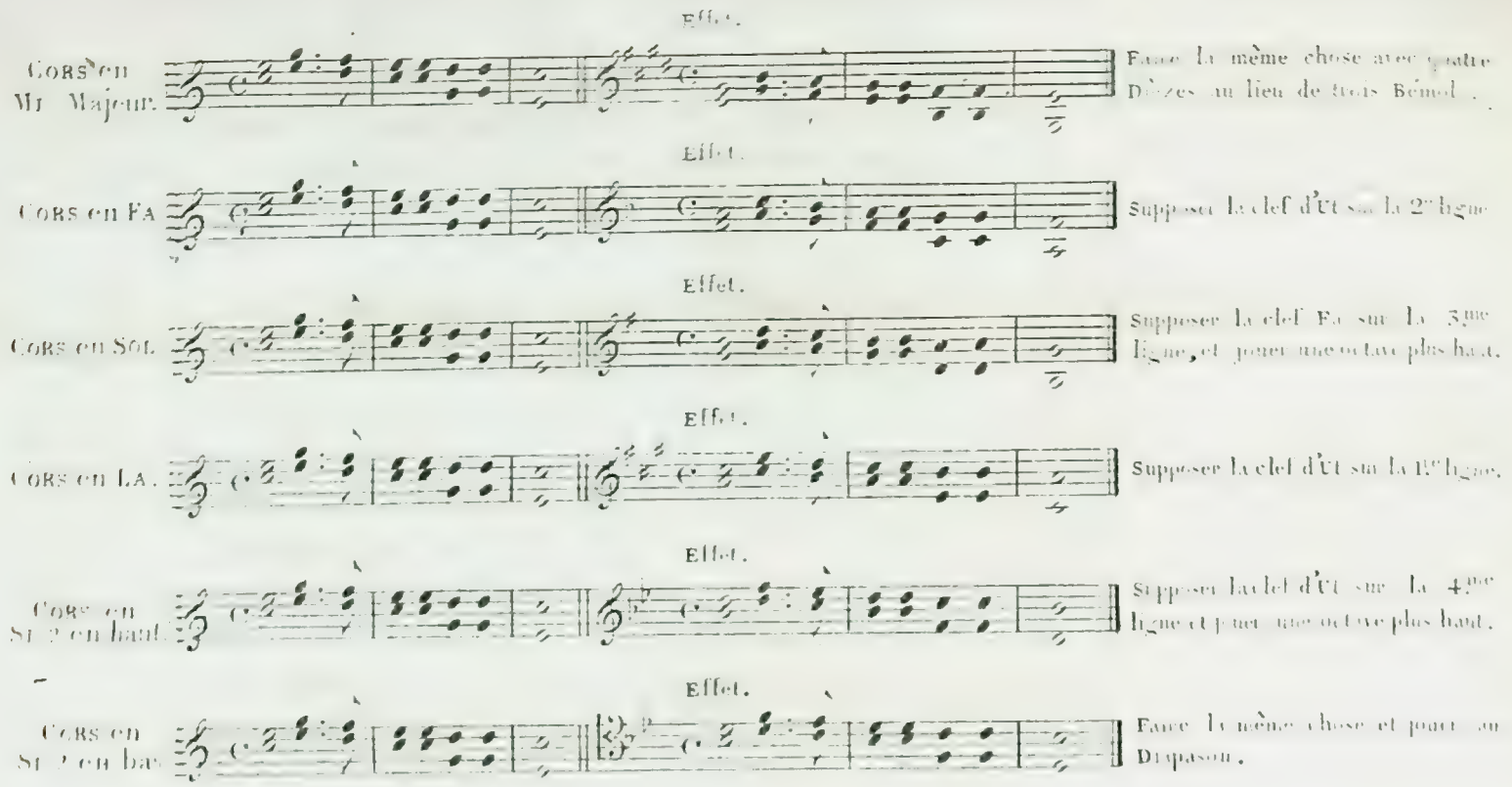
EXEMPLE.




Or, tous les tons du Cor, à l'exception de celui de SI ♭ EN BAS, se prennent en montant, à partir du ton d'UT.

EXEMPLE.



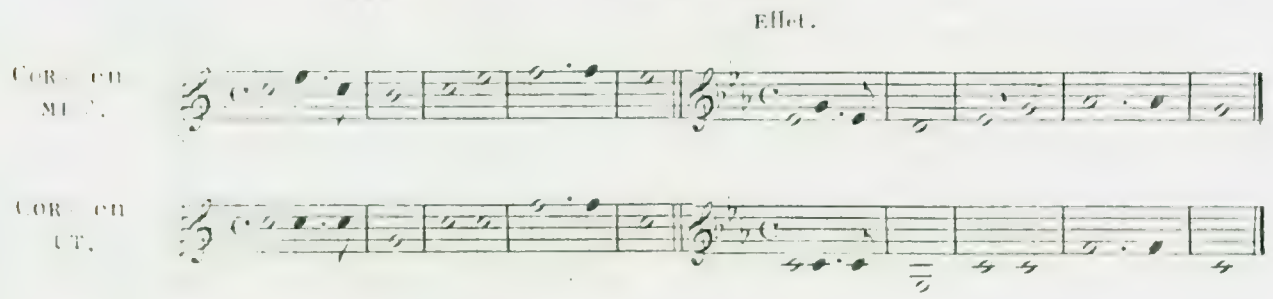



22 Les parties de Cors ne sont pas toujours écrites dans le ton du morceau, soit parceque certains tons n'étant point d'un usage ordinaire, les anciens facteurs ne les construisaient point pour l'instrument; soit parceque le compositeur veut obtenir certains effets qui seraient inexécutables si l'on n'employait les Cors dans des tons différents; soit enfin pour d'autres motifs qu'il n'est pas nécessaire que l'accompagnateur sache.

Par exemple, les tons de La ♭ et de Si majeur n'existaient pas dans les anciens Cors; on y suppléait par ceux de Si ♭ et de Si majeur, qui avaient le plus d'analogie avec eux, et qui offraient le plus de ressources.

Les Cors n'ayant point de tons mineurs, le compositeur met quelquefois un de ces instruments dans le mode majeur du ton du morceau, afin d'avoir à sa disposition les notes principales, telles que la tonique, le quatrième dégré et la dominante, et un autre Cor dans le ton majeur relatif du ton du morceau, afin de pouvoir faire usage du troisième et du sixième dégré du mode mineur, et de toutes les notes du ton majeur relatif.

EXEMPLE.

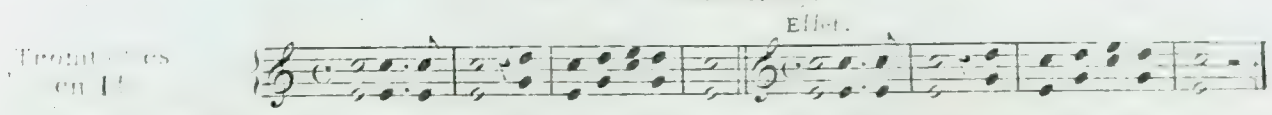



Quelquefois les compositeurs écrivent deux Cors dans le mode majeur du ton mineur, et deux autres Cors dans le ton majeur relatif. Le luxe d'orchestre qu'on a adopté dans les derniers tems a conduit à faire aussi usage de quatre Cors dans les tons majeurs. Dans ce cas, il y en a deux qui sont écrits dans le ton de la Tonique, et deux dans celui de la Dominante.

On voit, d'après ce qui vient d'être dit, que l'accompagnateur doit s'assurer d'abord du ton dans lequel les parties de Cors sont écrites, avant de commencer un morceau, et de se représenter nettement à l'esprit l'opération qu'il doit faire pour la transposition.

23 J'ai dit que les parties de Trompettes s'écrivent de la même manière que celles de Cors, et se transposent de même; mais comme cet instrument est naturellement plus élevé d'une octave que le Cor, dans le ton d'UT, il joue à l'unisson des parties de Violon ou de Flûte.

EXEMPLE.



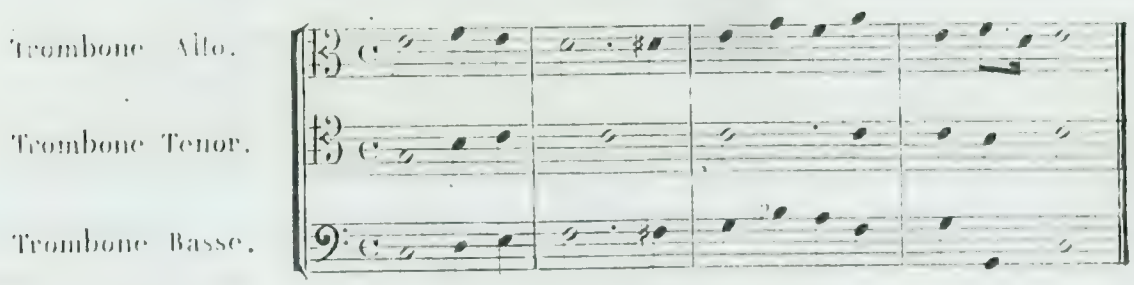

Dans les autres tons, l'instrument s'élève graduellement, en sorte qu'il sonne une autre octave ou deux plus haut que ne l'indique la clef de la transposition. En RE par exemple l'accompagnateur suppose la clef d'UT sur la troisieme ligne, et joue une octave plus haut; en MI ♭, on suppose la clef de FA sur la 4.me ligne, et l'on joue deux octaves plus haut, et ainsi des autres.

24 Il est rare qu'on fasse usage d'un Trombonne seul, cet instrument se divise en trois espèces, auxquelles on donne les noms de TROMBONE BASSE, TENORE et ALTO. On écrit leurs parties sur les clefs qui appartiennent à leur dénomination; ainsi la clef de FA sert pour le trombonne basse, la clef d'UT sur la 4.me ligne pour le Tenore, et la clef d'UT sur la 3.me pour l'ALTO.

25 Chacun de ces instruments étant construit de manière qu'on peut y exécuter toutes les intonations, il n'est jamais nécessaire d'en changer pour opérer un changement de ton; et conséquemment l'accompagnateur n'a jamais de transposition à faire.

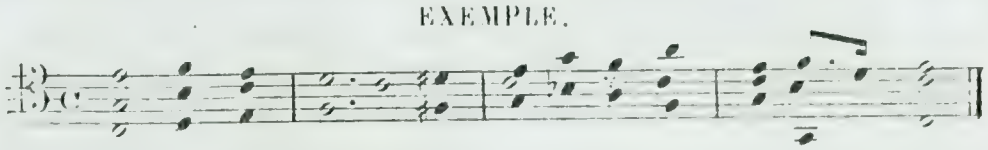
26 Lorsque les parties de Trombones sont au nombre de trois, on les écrit en accolades;

EXEMPLE.




Mais quelquefois le défaut d'espace oblige à écrire les trois parties sur la même ligne. Alors on choisit la clef d'UT sur la 4.me ligne, comme étant intermédiaire entre les deux autres.

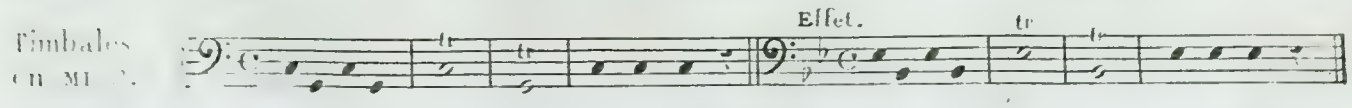
EXEMPLE.



27 Un genre d'instrument de cuivre nouveau qui, ainsi que le Trombone, se divise en plusieurs espèces, a passé depuis quelque tems de la musique militaire dans l'orchestre. On l'écrit de la même manière que le Trombone cet instrument est l'ophicléide

28 La manière d'écrire les Timbales varie suivant les auteurs. On sait que ces instruments ne produisent qu'un son, et que pour avoir par leur moyen la Tonique et la Dominante, on est obligé d'en réunir deux. Quelques auteurs écrivent ces deux notes à la clef de FA, conformement au ton; ainsi, dans le ton de RE, ils notent RE, LA; en MI ♭, SI ♭, &c. D'autres, au contraire, se bornent à indiquer par ces mots: Timbales en UT, en RE, en MI ♭, &c. le ton du morceau, et écrivent toujours en UT. L'accompagnateur doit faire la transposition.

EXEMPLE.



28. La grosse Caisse, les Cymbales, et le Triangle n'ayant pas d'intonation bien déterminée, on écrit toujours leur partie sur une seule note. Au reste l'accompagnateur n'a jamais d'occasion de les traduire sur son Piano, car cela serait impossible.

## CHAPITRE 5.me

### De la manière dont un accompagnateur doit diriger ses yeux sur une Partition, pour en saisir l'ensemble, et les détails.

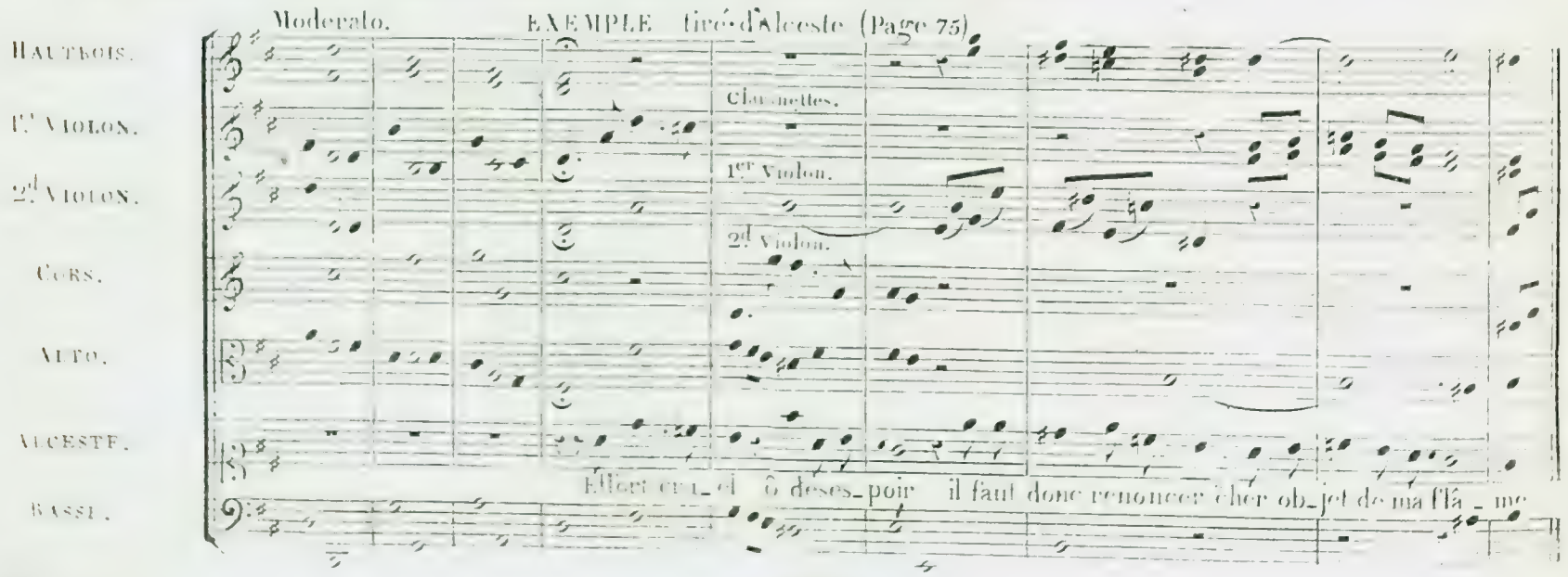
29. La nature prodigue ou avare de ses dons, accorde à certains individus des yeux prompts à saisir les objets, et refuse à d'autres cette faculté, indispensable pour bien accompagner. Heureusement, l'exercice supplée à l'inaptitude de l'organe, et la méthode tient lieu de facilité.

La plupart des Partitions qui ont vu le jour antérieurement à 1750 offrent peu de difficultés à l'accompagnateur, parcequ'alors l'orchestre n'est composé que d'un très petit nombre de parties. Parmi les Italiens, Carissimi, Scarlatti et même Pergolèse n'accompagnaient leurs voix que par deux Violons et Basse, car l'Alto ou la Viole même se réunit presque toujours à la Basse. Mais à mesure que les formes simples se sont épuisées, il a fallu avoir recours à des effets plus compliqués, à des réunions plus nombreuses d'instruments, et la lecture des Partitions est devenue chaque jour plus difficile. Le luxe d'orchestre que les compositeurs déployent maintenant fait de leurs Partitions un dédale où l'accompagnateur inexpérimenté doit se perdre. Il est donc nécessaire de s'habituer insensiblement à ces grandes difficultés par la lecture d'ouvrages simples. On conçoit qu'il serait inutile de chercher à déchiffrer une Partition, si l'on n'était assez bon musicien pour lire et exécuter courammment à première vue de la musique d'une certaine difficulté pour le Piano. C'est un préliminaire indispensable.

30. A l'ouverture d'une Partition, un accomp.t habile voit d'un 1.er coup d'œil tout l'ensemble de la page qu'il regarde, et discerne avec la rapidité de l'éclair, ce qui doit fixer son attention, et ce qui peut être négligé. Il y a en effet dans un orchestre certaines parties instrumentales qui contiennent les formes les plus intéressantes de l'accompagnem.t, et d'autres qui, à l'égard de l'harmonie ne sont que de remplissage. Or dans l'impossibilité de transposer tout sur le clavier, l'accompagnateur est obligé de choisir ce qui est essentiel.

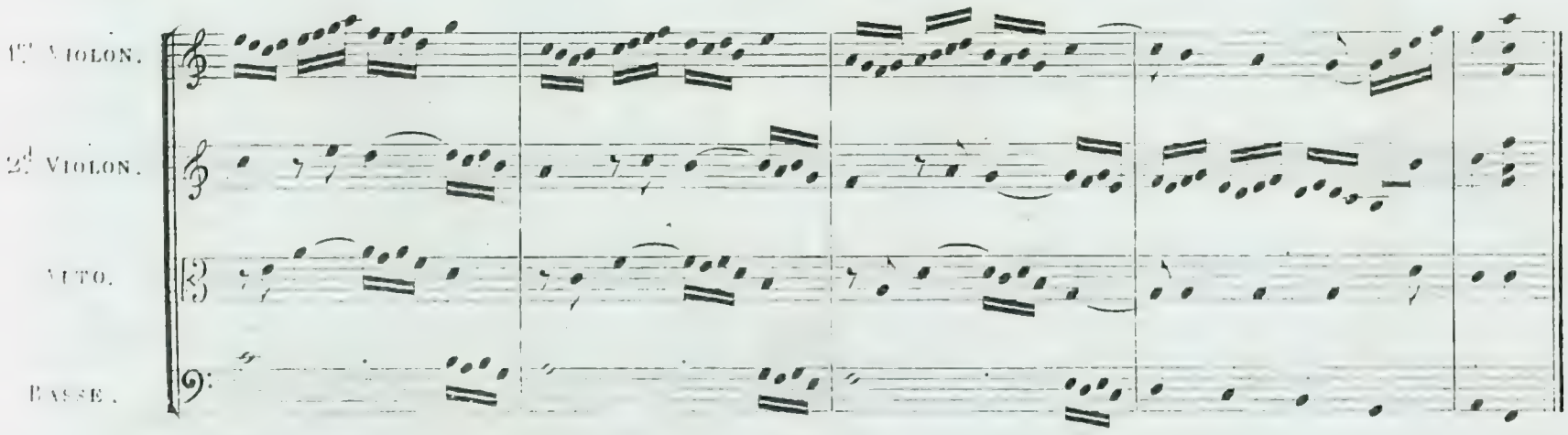
31. Le 1.er coup d'œil ayant été donné, et le choix de ce qui doit être conservé ayant été fait avec promptitude, il faut s'occuper des détails qu'il faut distinguer aussi rapidement. Plusieurs choses concourent à faciliter cet examen. D'abord, il est nécessaire de se représenter avec précision la disposition de la Partition, afin de ne point confondre les clefs, et les parties, ce qui est toujours facile dans les Partitions Italiennes ou Allemandes, mais ce qui offre quelquefois de grandes difficultés dans les Françaises, par l'usage que les graveurs y ont adopté de supprimer toutes les parties qui gardent le silence, afin de pouvoir mettre plusieurs accolades sur la même page. Ce n'est pas tout. Dans quelques anciennes Partitions, et notamment dans celles des operas de Gluck, certains instrum.ts tels que les Hautb., les Cors et les Bassons, n'ayant pas toujours des portées en propre, sont écrites sur celles des voix, ou des autres instrum.ts quand ceux-ci gardent le silence, ensorte qu'il faut les chercher tantôt dans un endroit et tantôt dans un autre.

EXEMPLE tiré d'Alceste (Page 75).

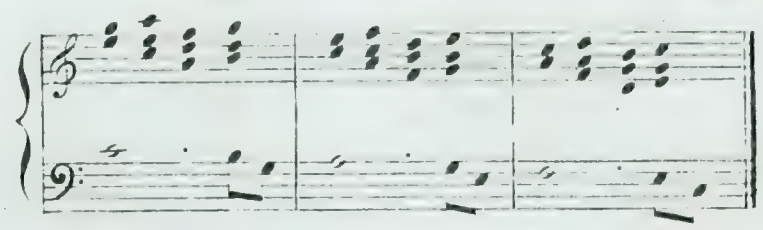


C'est sans doute un grave inconvénient; mais on peut s'y habituer, et le rendre moins sensible en s'y préparant, et en considérant, avant tout, les habitudes d'un auteur et l'époque à laquelle il appartient. On verra plus tard qu'il faut en quelque sorte étudier la manière de chaque musicien pour devenir un bon accompagnateur.

32. Les dispositions de la Partition étant reconnues, il est nécessaire d'avoir une attention soutenue et d'éviter toute distraction; mais dans certains cas, on peut appeller à son aide les connaissances qu'on a acquises dans l'harmonie pour suppléer à la paresse des yeux.
Par exemple, les marches et progressions d'harmonie, les cadences, les successions simples et naturelles d'accords peuvent servir, non à reposer l'attention, mais à lui permettre de se porter en avant pour se préparer à ce qui suit. Je suppose qu'on rencontre une progression semblable à celle-ci:

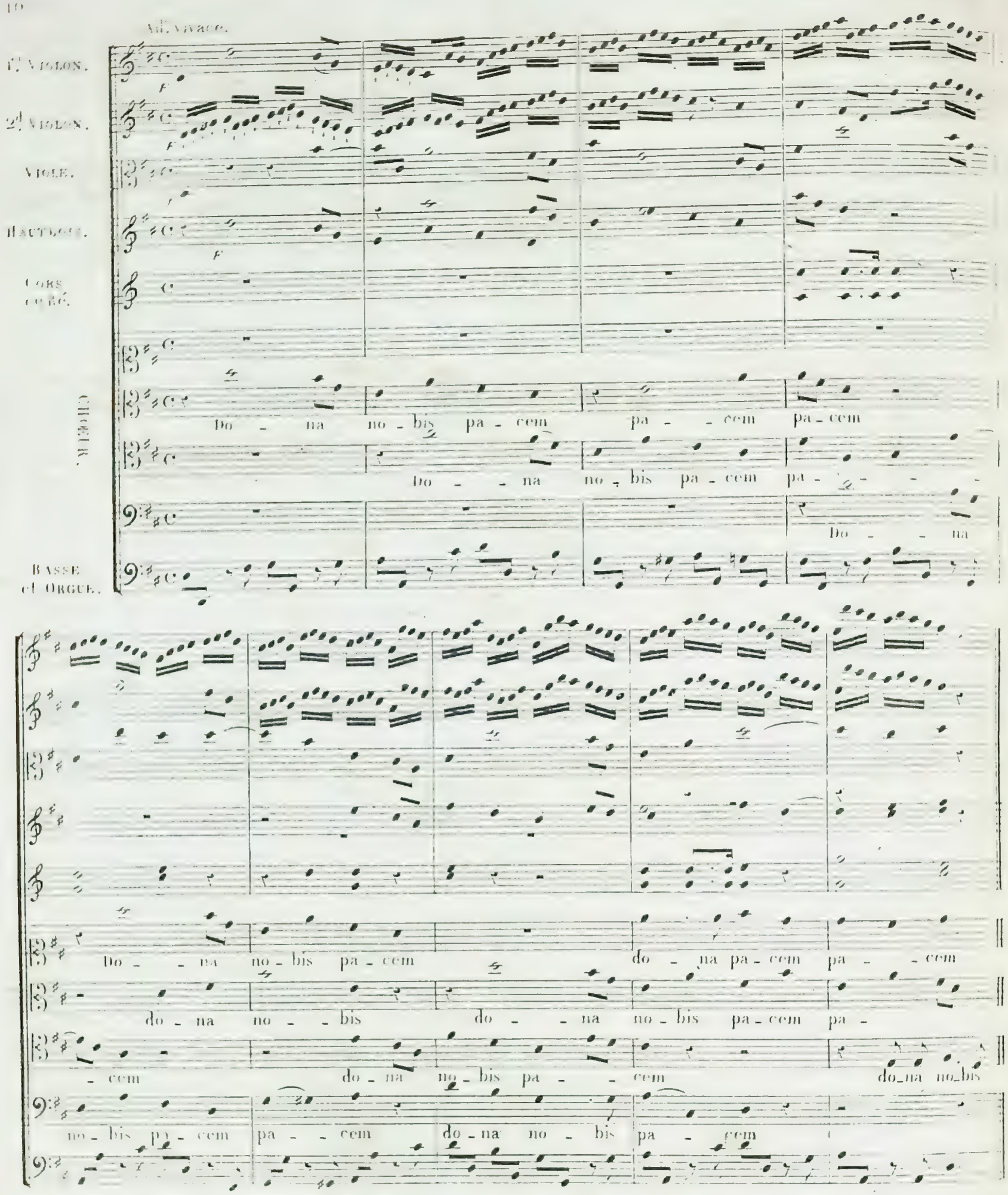



Dès la seconde mesure, un accompagnateur harmoniste verra qu'il est question d'une progression d'accords parfaits, de sixte, de seconde et de sixte, qui se réduit à la radicale suivante;

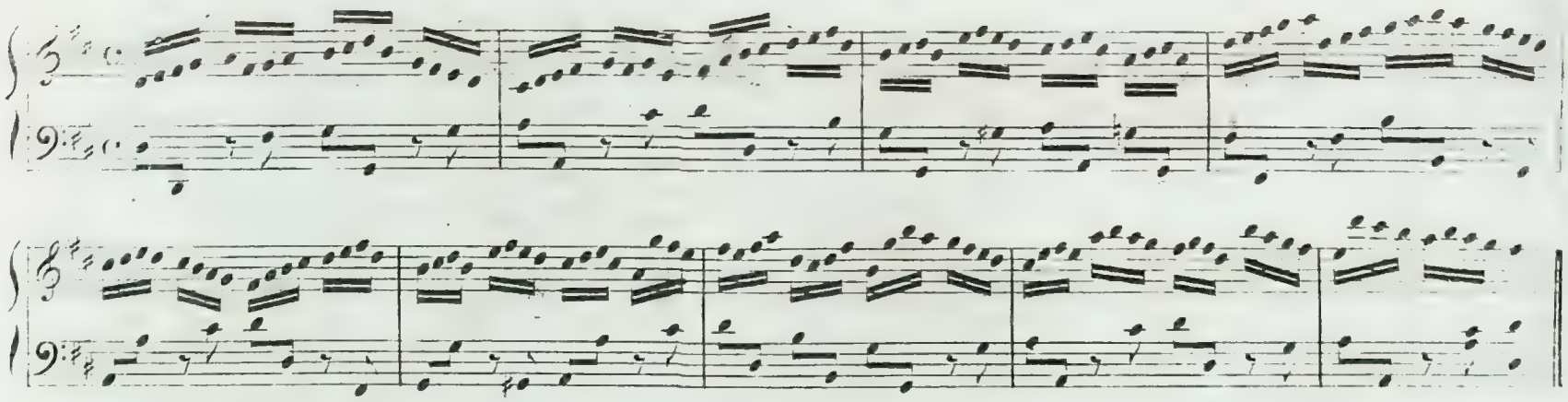


et prévoyant qu'elle ne doit s'arrêter qu'au 3me dégré, qui est la résolution naturelle, son œil passera légèrement sur le reste de cette progression, et se portera par anticipation sur la 4me mesure, afin de prévoir la terminaison de la phrase.

33. Lorsque la forme de l'accompagnement à un dessin continu, les yeux n'ont d'autre occupation que de chercher l'harmonie en y appliquant ce dessin; il en résulte que l'attention n'est point partagée sur plusieurs objets, et qu'elle a plus de liberté pour se porter en avant. Ces dessins arrêtés ont d'ailleurs l'avantage d'être assez remarquables pour occuper exclusivement l'oreille, et pour permettre à l'accompagnateur de négliger tous les autres détails. Il en résulte que l'œil se fixe dans ces sortes de cas sur deux ou trois parties et simplifie son opération.
Je suppose, par exemple qu'on aie à accompagner le passage suivant de la messe de Haydn, dite L'IMPÉRIALE:




Au 1.er coup d'œil, on voit que le dessin commencé par le 2.d Violon et continué par le 1.er, ainsi que le mouvement de la Basse sont les objets les plus importants; or comme on ne peut les exécuter qu'en abandonnant le reste, on conçoit que l'accompagnemt de ce trait doit être réduit comme dans l'exemple suivant.



34. Si une connaissance exacte de l'harmonie est un puissant auxiliaire pour l'œil de l'accom--pagnateur, lorsque la musique est bien écrite, son secours devient nul dans certains cas, et lorsqu'il s'agit de certains compositeurs. Par exemple, Grétry n'avait pas le sentiment d'une bonne Basse, et souvent la marche des parties est si embarrassée dans sa musique, qu'on est toujours dans l'incertitude sur les résolutions, et qu'en les faisant régulières, on courrait risque de se tromper lourdement. Avec une apparente facilité, cette musique serait donc difficile à lire si elle était plus chargée de parties d'instruments. Elle exige de l'accompagnateur une attention plus soutenue qu'aucune autre; et l'on doit toujours se défier et des régularités apparentes des ca--dences, et des résolutions d'harmonie. J'en donnerai des exemples en examinant le style propre à l'accompagnement de chaque auteur.

35. Chaque auteur a des formes qui lui sont familières et qu'il répête souvent sans s'en appercevoir. Le retour fréquent de ces formes est un cachet qu'un accompagnateur habile apprend à reconnaitre et qui l'aide beaucoup dans la lecture des Partitions.

Il y a aussi des formes qui appartiennent à certaines époques, et qui sont caractéristiques. Par exemple, à l'exception de Bach, de Hœndel et de Jomelli, il est peu de compositeurs qui, antérieurement à 1780, aient fait usage des cadences d'INGANNO, et qui aient terminé leurs phrases autrement que par la CADENCE PARFAITE. C'est un point de sécurité pour l'accompag.. Mais passé cette époque, et lorsqu'on arrive à Mozart, il y faut regarder de près.

On peut encore se reposer avec confiance sur le quatuor instrumental dans toutes les Par--titions qui ont été écrites à la même époque; mais dans celles de Mozart et de tous les compositeurs qui l'ont pris pour modèle, l'intérêt de l'accompagnement se trouve aussi bien dans les instruments à vent que dans les autres, et pour les bien accompagner, il faut ap--prendre à promener les yeux avec rapidité sur l'étendue de toute la page.

Pour s'y accoutumer insensiblement, il faut lire des Partitions sans les accompagner pen--dant quelques tems, et s'habituer à entendre l'effet par la simple lecture comme si un orchestre exécutait en effet le morceau qu'on examine. Cet exercice me semble un des meilleurs qu'on puisse faire.

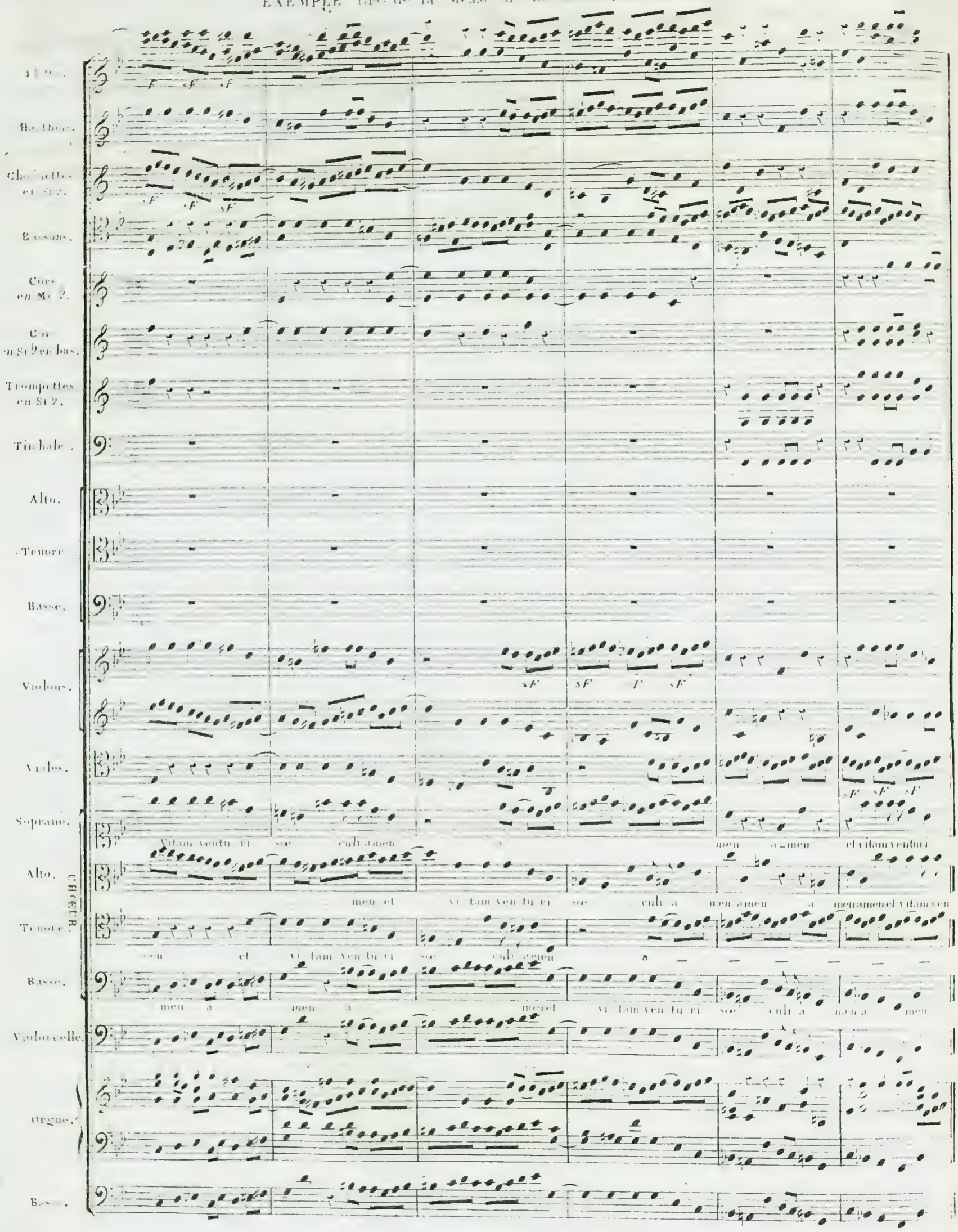
36. Le sang froid est une qualité indispensable dans un accompag.: si l'on en était dépour--vu, les yeux se troubleraient à l'aspect de certaines Partitions qui, chargées de notes et de dessins divers, semblent n'offrir qu'un labyrinthe inextricable, quoique le plus souvent, cette apparente multiplicité de motifs se réduise à des choses assez simples, et d'une exécution facile. Avec un œil calme et de la réfléxion, on reconnait promptement la pensée de l'auteur, et l'on fait la part de ce qui peut être rendu sur le Clavier, et de ce qu'on doit abandonner.

Souvent les parties ne font que se doubler à l'octave ou à l'unisson; la différence des clefs don--ne seule une apparence de diversité à des choses qui sont identiques, et tel morceau parait très compliqué quoiqu'il se réduise à une harmonie à trois parties.

Supposons, par exemple, qu'on ait à accompagner la Messe de Beethoven (œuvre 123), et qu'on ait sous les yeux le passage suivant:

M.S.1680.

EXEMPLE tiré de la Messe de Beethoven, œuv: 123. P: 177.



Au premier abord il semblera que cette page de Partition est chargée d'une infinité de parties différentes, mais si on l'examine avec attention, on verra que les Flutes, les Hautbois et les Clarinettes doublent les parties de Violon à l'octave ou à l'unisson, que le premier Basson fait les mêmes choses que l'Alto, et que le second est à l'unisson des parties de Violoncelle et de Contrebasse; en un mot que le tout se réduit presque toujours à un accompagnement à trois parties comme on peut le voir par l'accolade de l'orgue, qui est la traduction à peu près exacte du reste de la Partition.

Au reste, il en est de la lecture de la Partition comme de tout autre chose; le tems et l'étude y conduisent insensiblement, pourvu qu'on ne soit pas dénué de toute disposition naturelle.

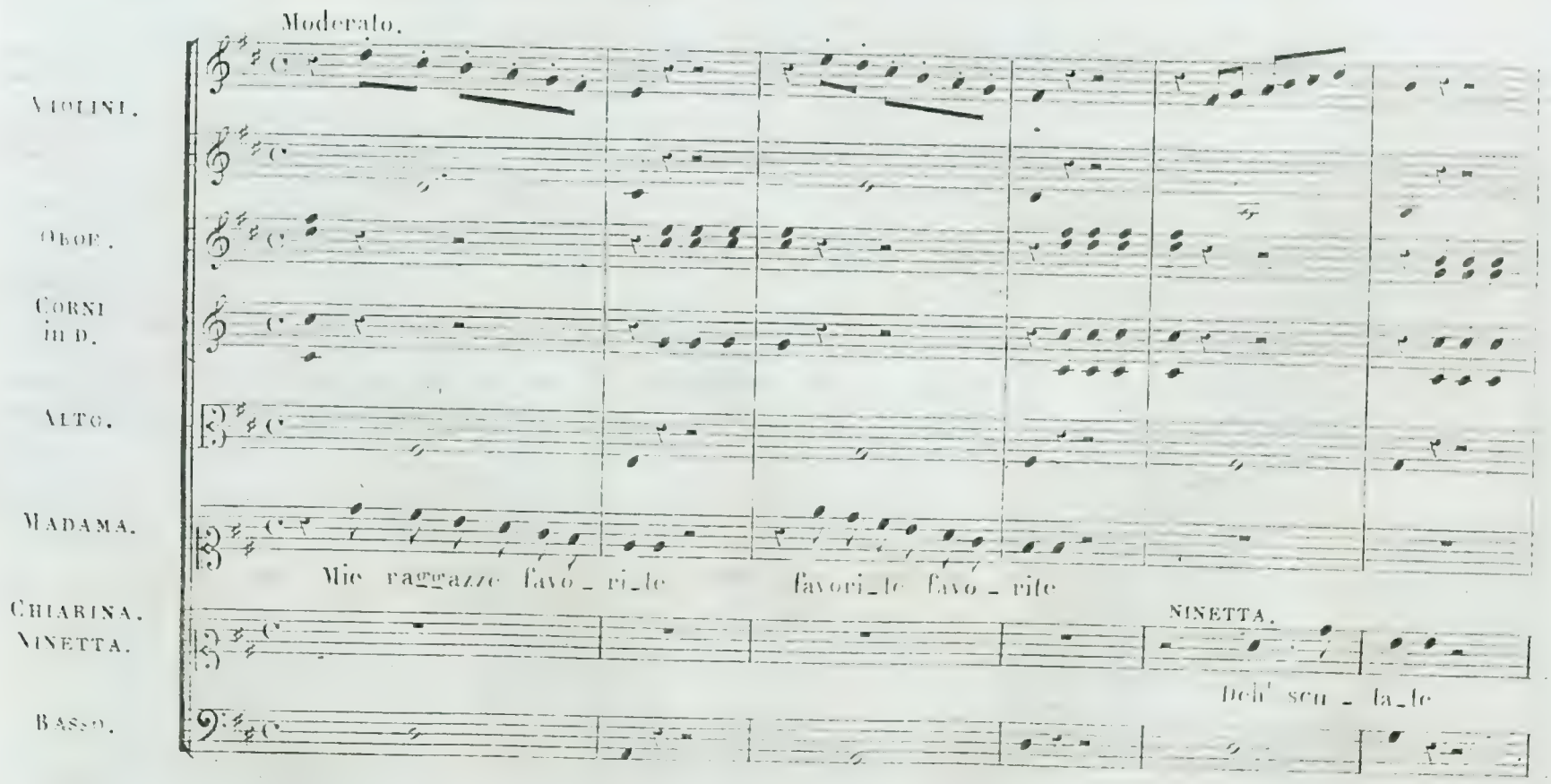
---

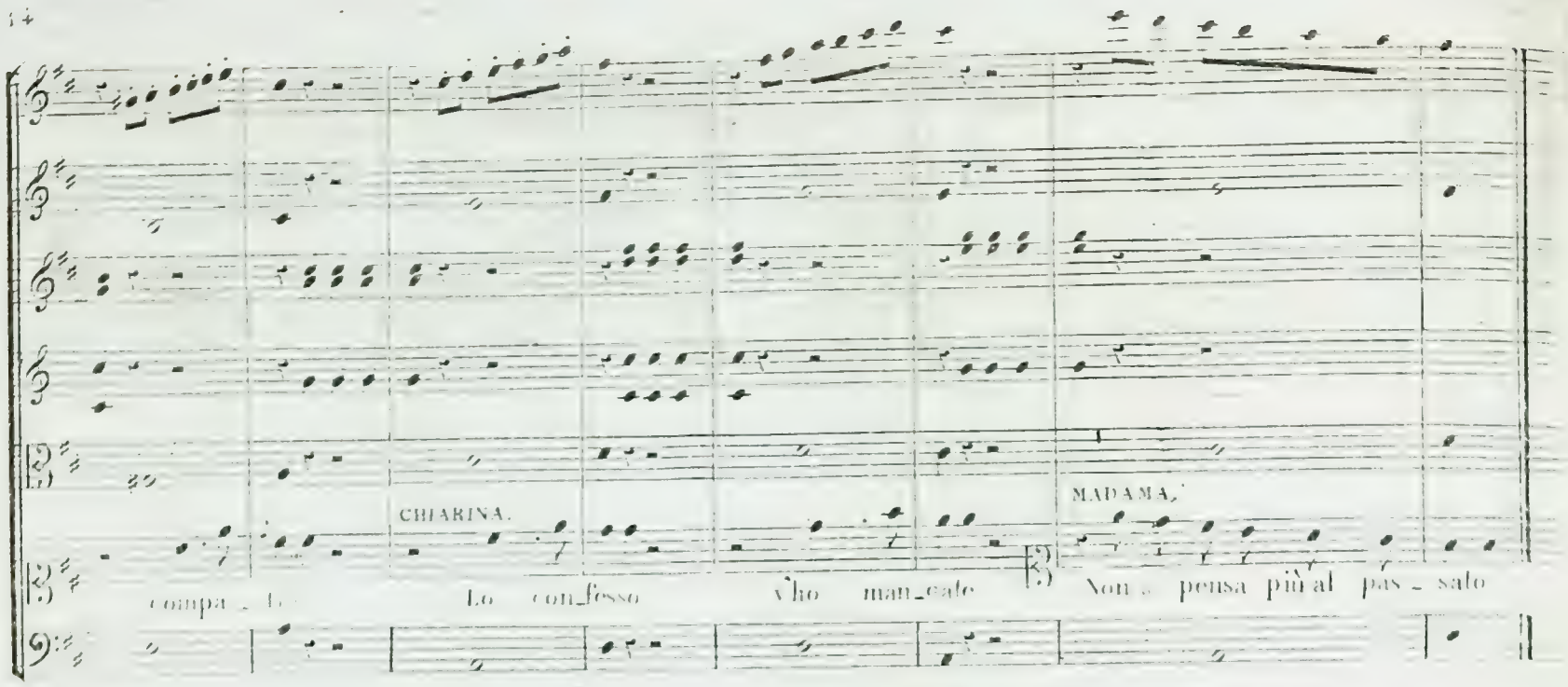
## CHAPITRE 4.me

### Du mécanisme de l'Accompagnement

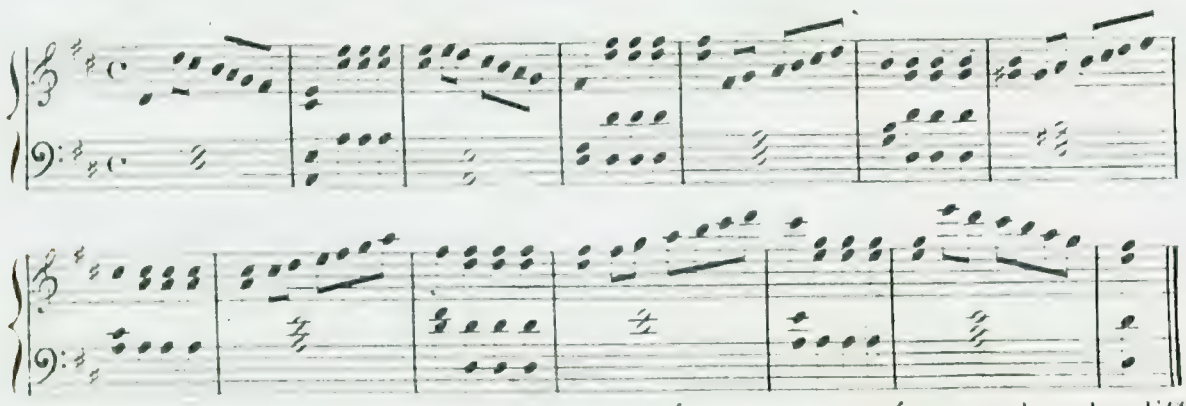
37 Le talent de l'accompagnateur consiste à rendre sur le clavier les intentions du Compositeur aussi exactement que cela se peut. Mais les difficultés du doigté, le défaut de variété dans la nature des sons du Piano, défaut qui n'existe point dans l'orchestre, et l'impossibilité d'y rendre sensible le croisement des parties, tout cela, dis-je, oblige souvent à changer certains traits de l'accompagnement, pour leur en substituer d'autres, d'une exécution plus facile, mais d'une nature analogue.

38 Il est utile de commencer l'étude de l'accompagnement de la Partition par les ouvrages de Cimarosa, de Paisiello, de Guglielmi et de leurs successeurs immédiats, parceque leur style quoique brillant, est clair et facile. Ces ouvrages ont l'avantage d'accoutumer l'accompag.t à l'exactitude, sans qu'il soit besoin de faire beaucoup d'efforts. Le moins habile en effet peut accompagner sans peine un morceau écrit comme le fameux finale de LA SCUTTIARA, opéra de Paisiello: on peut en juger par ce fragment.



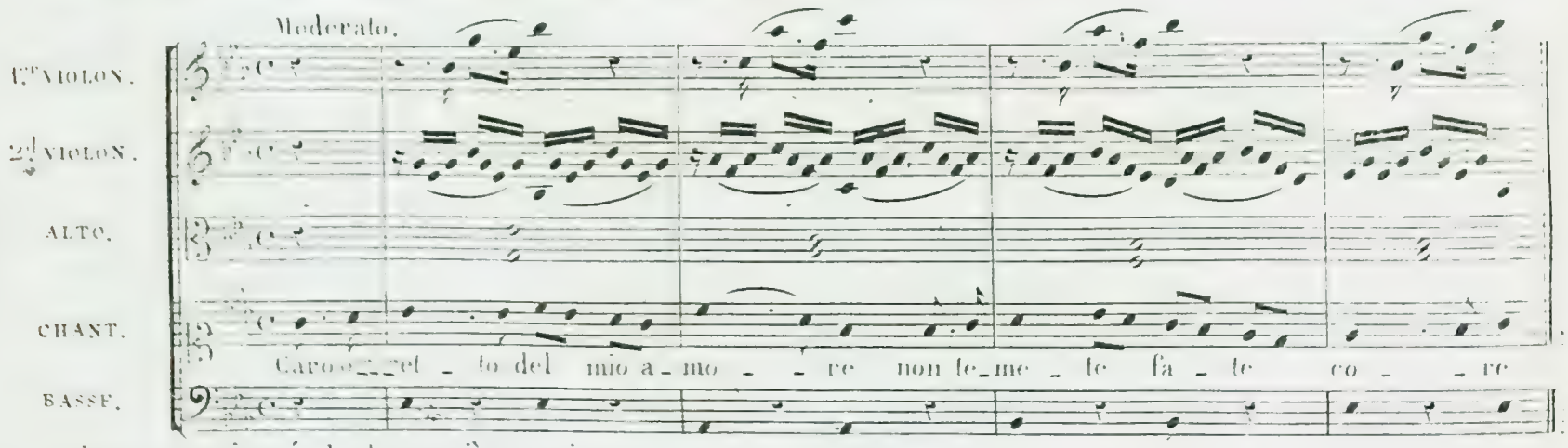


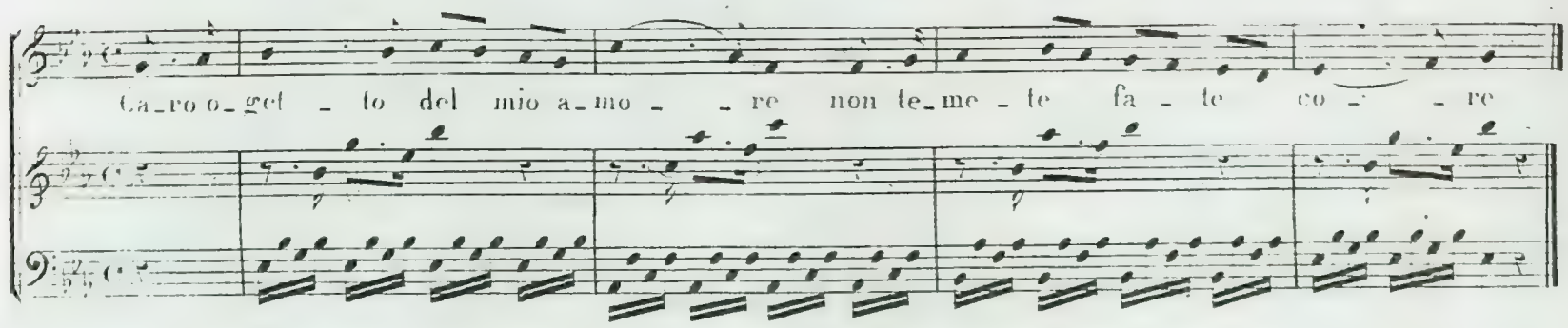

Pour peu qu'un accompag.r soit doué de quelque intelligence, il verra au 1.er apperçu de cette Partition, que les violons et les Hautbois doivent être joués par la main droite jusqu'à la 5.e mesure, où le 2.d violon passe à la gauche. Quand aux cors, il est évident qu'ils appartiennent à cette dernière; ensorte que ce passage se traduira de la manière suivante avec facilité.



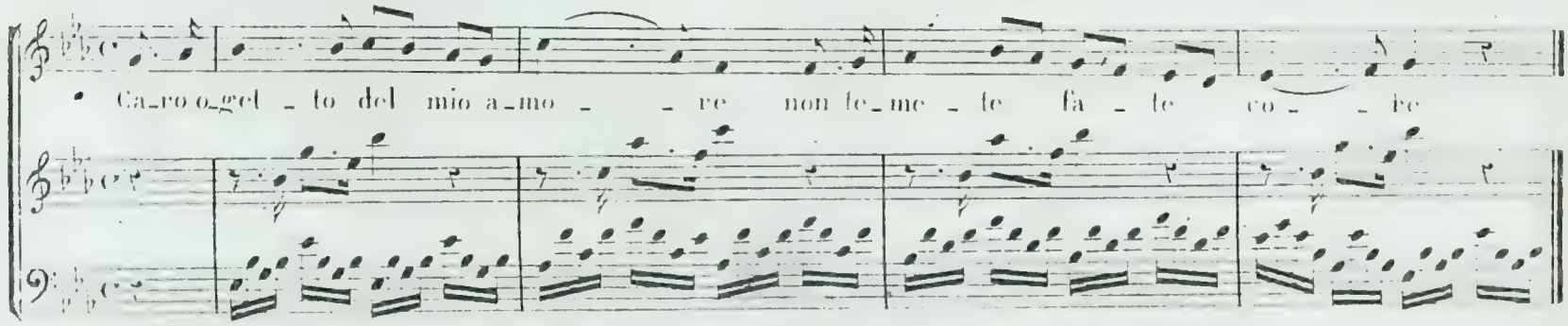
Aucune composition de cette école et de cette époque ne présente plus de difficultés, soit sous le rapport de l'arrangement, soit sous celui du doigté.

59. Quelques accompag.rs abusant de la liberté qui leur est laissée d'arranger l'accompa-gnement de la manière la plus commode pour l'exécution, et la plus convenable à l'instru-ment changent le caractère des traits soit par défaut de gout, soit par une certaine pa-resse. Réduisant, par exemple, toute espèce d'arpège à ce qu'on nomme vulgairement DES BATTERIES, ils donnent à la musique une monotonie et un air vulgaire qui en détruit tout le charme; Aussi n'est-il pas rare qu'un passage tel que celui ci

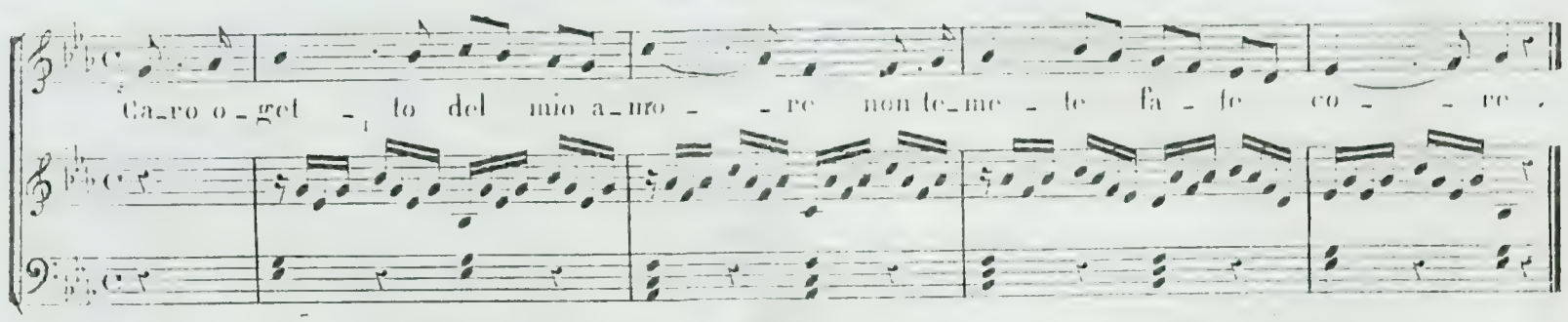

Moderato.
1.er VIOLON.
2.d VIOLON.
ALTO.
CHANT.
BASSE.
Caro - - -




Pour peu qu'on soit organisé pour la musique, on est frappé du défaut de goût qu'il y a dans un semblable arrangement. Sans doute il serait trop difficile d'exécuter l'accompa--gnement tel qu'il est écrit, c'est à dire de conserver la partie du second violon dans sa forme exacte; mais on peut exécuter de la main gauche un trait analogue, comme dans l'exem--ple suivant.




Cependant, si le dessin de la partie de second violon se prolongeait sur la totalité du morceau, et surtout s'il était modulé avec recherche, ce système d'accompagnement pour--rait offrir d'assez grandes difficultés, et obliger la main gauche à sauter; il vaudrait mieux dans ce cas, abbandonner le trait du premier violon, et exécuter la partie du se--cond par la main droite, de cette manière




40. Les difficultés principales du mécanisme consistent à juger promptement de ce qui peut être avantageusement placé à la main droite ou à la main gauche. Ces difficultés sont indépendantes du nombre des parties d'orchestre qu'il y a dans la Partition; quelque--fois un simple Quatuor présente autant d'obstacles qu'un orchestre formidable, à cause de l'entrelâcement des parties. Cependant les ouvrages des compositeurs du 18me siècle sont assez faciles en général. Pergolèse et Durante sont les modèles que la plupart ont adoptés. Le passage suivant pourra donner une idée de leur manière d'écrire dans le style sacré, et de celle dont il faut arranger l'accompagnement. Il est extrait du SALVE REGINA de Pergolèse.

1er VIOLON.
2d VIOLON
ALTO.
CHANT.
BASSE.

F
p

Dol

Sal - - ve sal - - - ve Re_gi - na

Manière d'accompagner ce passage.

PIANO.

Sal - ve sal - - ve Regi_na

41 J'ai dit qu'il y avait des compositions simples en apparence qui offrent d'assez grandes difficultés. Pour en donner un exemple, je choisirai le début de l'AVE MARIS STELLA de Leo. Dans la ritournelle de ce morceau, le 1er violon fait le chant, le 2d violon et l'Alto accompagnent par des espèces d'arpèges ou de batteries, remplis d'élégance, et la basse est placée à une assez grande distance.

Larghetto maestoso.

Violons.

Alte.

Basse.

p

Cres

Cres

Il y a dans tout cela beaucoup d'embarras pour l'accompagnateur, et l'exécution exacte de ce qui est écrit serait sans effet. Il faut donc se borner à un arpège simple par la main gauche, dans lequel on conservera seulement l'harmonie, et la marche de la basse.

42 Quant aux compositions de l'école moderne, et particulièrement à celles de Mozart, de Cherubini, et de quelques autres grands musiciens, elles sont souvent écrites avec tant de recherche qu'il est difficile d'en changer le mode d'accompagnement; aussi présentent elles de grandes difficultés. L'art de les accompagner consiste surtout dans la manière de faire passer alternativement d'une main à l'autre certains traits qui ne peuvent être exécutés par une seule. Mais cela demande beaucoup d'habitude, surtout à cause du doigté. Pour donner un exemple de ce genre d'accompagnement je choisirai les ouvrages de M. Cherubini dont la musique est généralement considérée comme fort difficile, parcequ'elle n'a point été composée au Piano, et que tout y est disposé pour produire de l'effet à l'orchestre. Je suppose qu'on veuille accompagner le Kyrie de la Messe à trois voix, en FA, de ce compositeur, dont le commencement suit.

Sostenuto.

Flauto.

Clarinetti

Corni in Fa.

Fagotti.

Violini.

Alto.

Soprano

Tenore et Basso complent

Violoncello et C.B.

Organo.

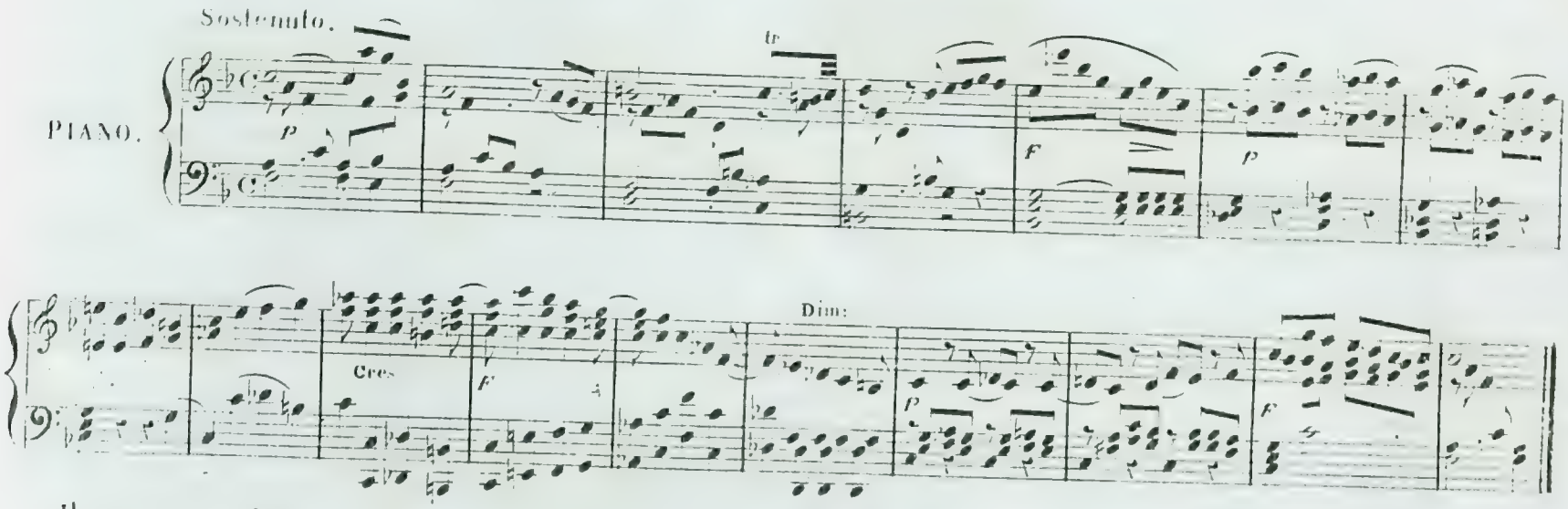
Cres

Tenore.

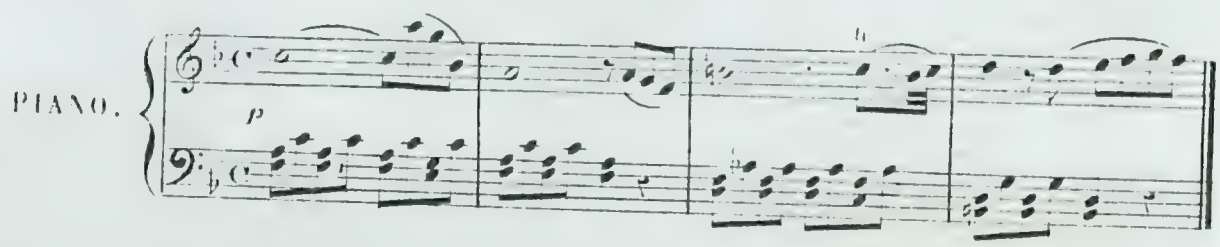
Basso.

Ki - ri - e

Au 1er coup d'œil on voit que les parties d'instruments à vent ne sont que remplissage, et que tout l'interêt est dans les violons, alto et basse. Mais la forme élégante du 2d Violon ne permet pas qu'on lui substitue de simples arpèges ou des batteries et pour conserver à la musique sa physionomie, on est forcé de jouer cette partie telle qu'elle est écrite. Il faut donc que les deux mains s'emparent alternativement de tout ce qu'elles peuvent exe-cuter avec facilité: c'est ce qu'elles peuvent faire de la manière suivante.



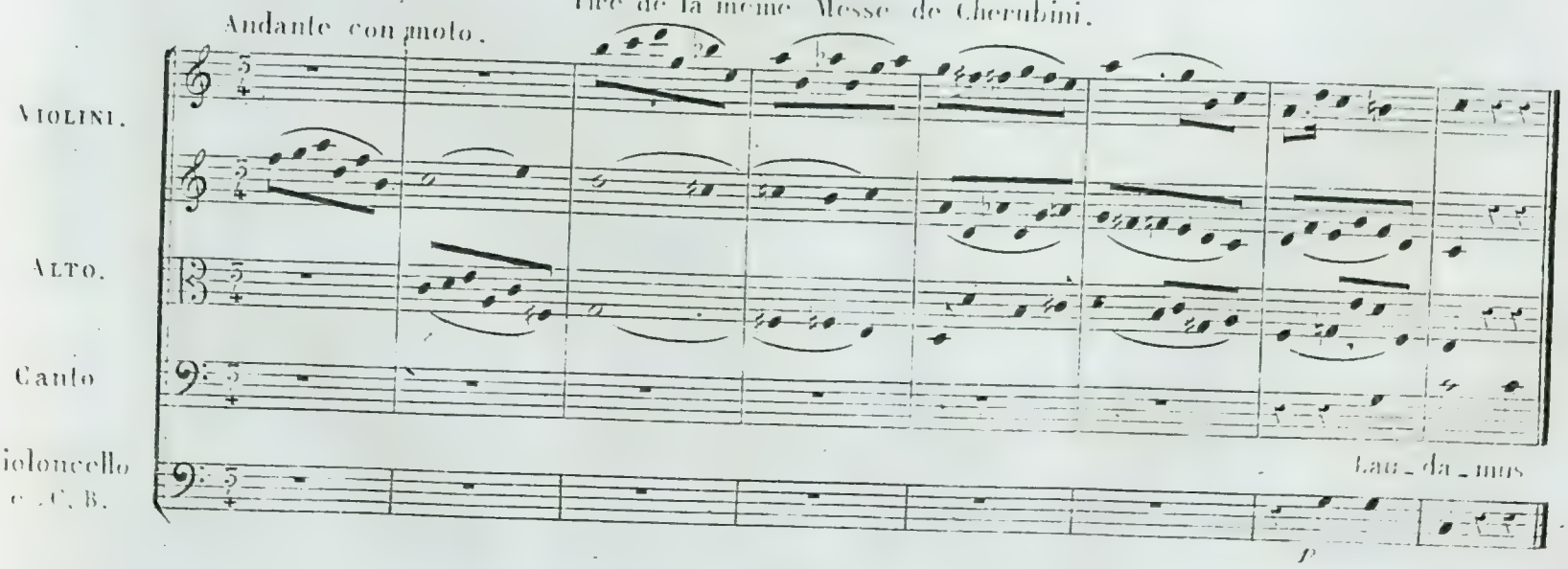

Il y a sans doute quelque complication dans cette manière d'accompagner; mais avec de la persévérance, on en acquiert l'habitude. D'ailleurs je n'en connais pas d'autre, car je ne crois pas qu'on puisse donner le nom d'accompagnem! à celle-ci, que j'ai vu employer quelquefois.




On sent combien cela est plat, sans qu'il soit nécessaire d'en analyser les détails.

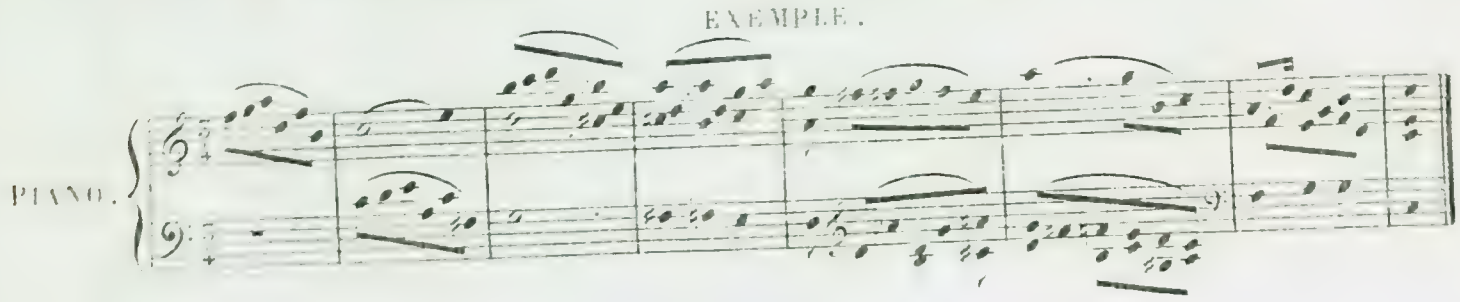
43. Bien que certains passages ne soient pas d'une exécution facile, ils ne laissent point de doute sur la disposition des parties dans les deux mains. Cela a lieu lorsque celles ci sont à une certaine distance et ne se croisent pas.

EXEMPLE
Tiré de la même Messe de Cherubini.



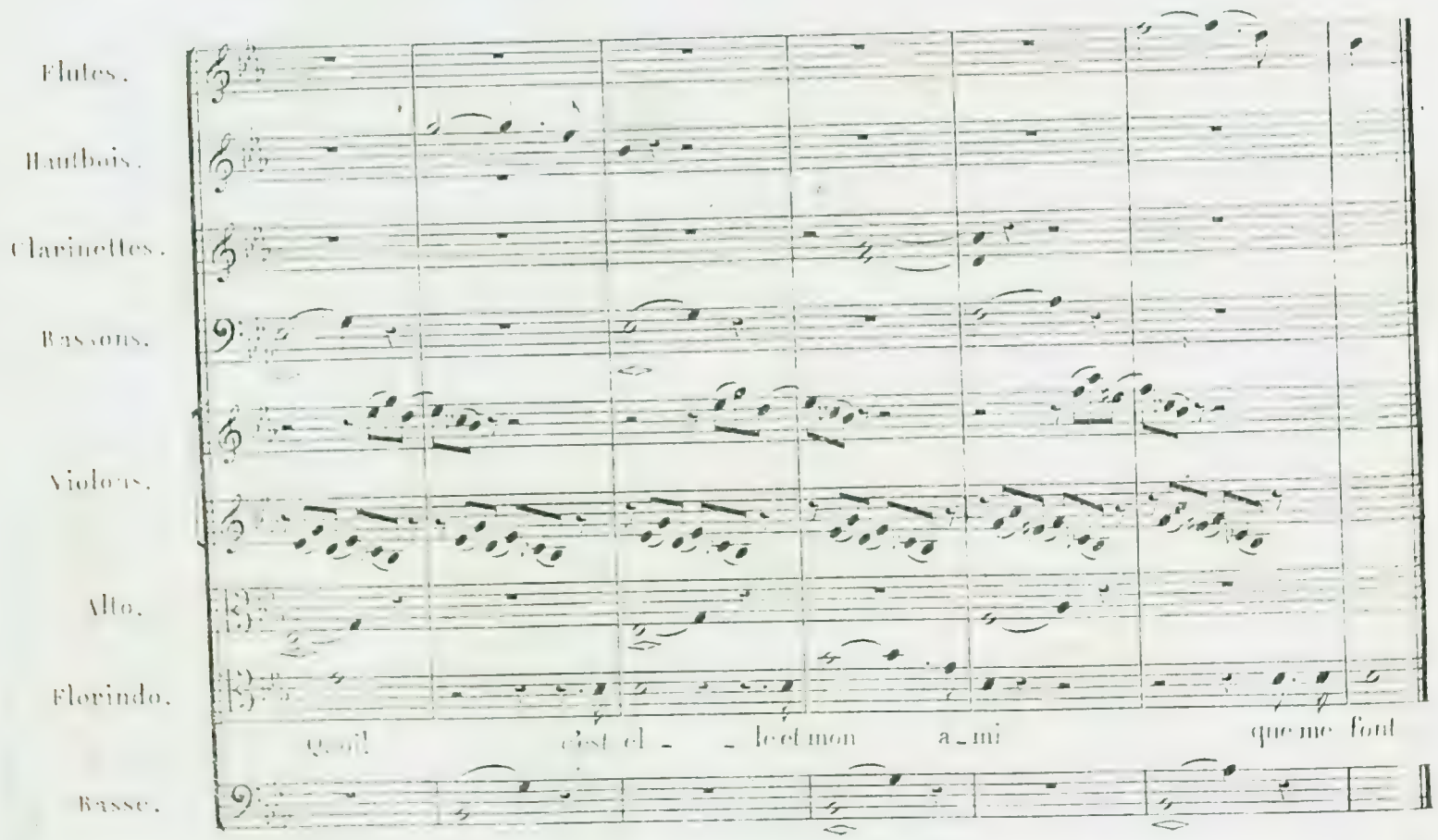
On voit que les deux parties de violon doivent être exécutées par la main droite, et l'Alto par la gauche pendant les quatre premières mesures, parceque cette partie d'Alto est trop éloignée pour pouvoir se joindre au 2d violon. Mais à la 5me mesure celui ci s'éloigne du 1er, et se rapproche de l'Alto, en sorte que la main gauche doit s'empa-rer de ces 2 parties, et laisser la droite exécuter librement le 1er violon.

EXEMPLE.



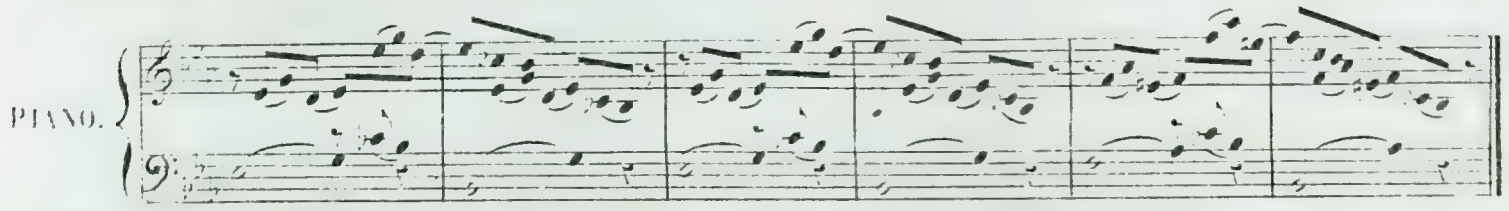

Il y a sans doute de grandes irrégularitées de doigté dans cette manière d'accom-pagner; mais elles sont inévitables. D'ailleurs je ne crois pas qu'on puisse retrancher quelque chose dans cette manière d'accompagner.

4° Les traits d'orchestre les plus difficiles à rendre sur le clavier, sont ceux où les instruments principaux s'approchent et s'éloignent rapidement les uns des autres, par-ce qu'il faut faire passer continuellement ce qui appartient à la même partie d'une main dans l'autre. De tous les auteurs, Cherubini est celui chez lequel ce genre de diffi-culté se rencontre le plus fréquemment. C'est, à cause de cela, l'un de ceux qu'il faut étudier avec le plus de soin. Voici un exemple d'un trait semblable que j'ai tiré de l'opéra d'Elisa ou le Mont St Bernard.



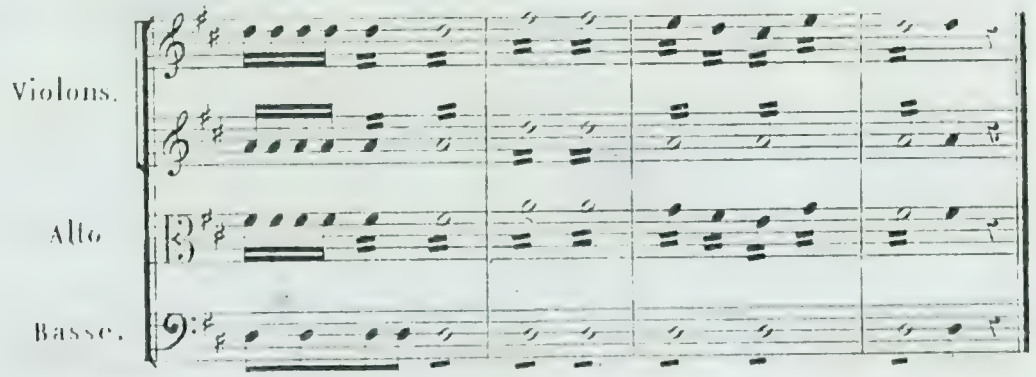

L'obligation de placer une portion de la partie du 2d violon à la main droite et une

autre à la gauche rend ce passage fort difficile, surtout à cause de la vitesse. Cependant on ne peut simplifier cet accompagnement, parceque le chant de la partie vocale étant peu remarquable, l'interêt principal est dans l'orchestre, l'accompagnateur est obligé d'ar-ranger le passage comme il suit.

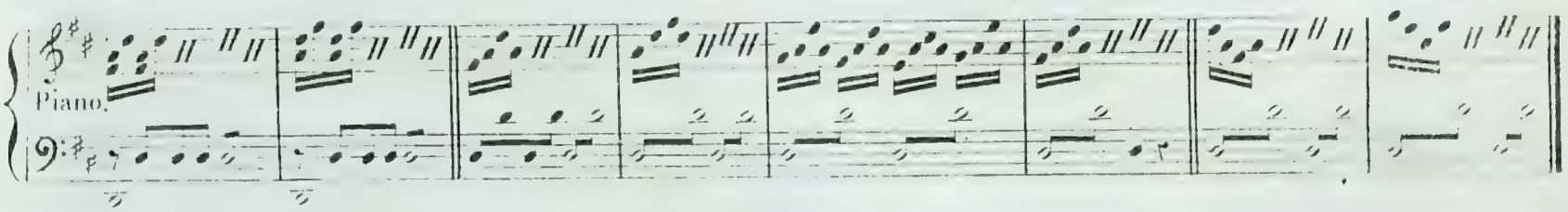



45 Les parties de Violon, d'Alto et de Basse renferment souvent des notes répétées dans un mouvement rapide, dont l'exécution serait non seulement difficile sur le Piano, mais dépourvue d'effet. Ces notes répétées se présentent sous différentes formes, et sont suscep-tibles de plusieurs modifications dans la manière dont on peut les exécuter sur le clavier.

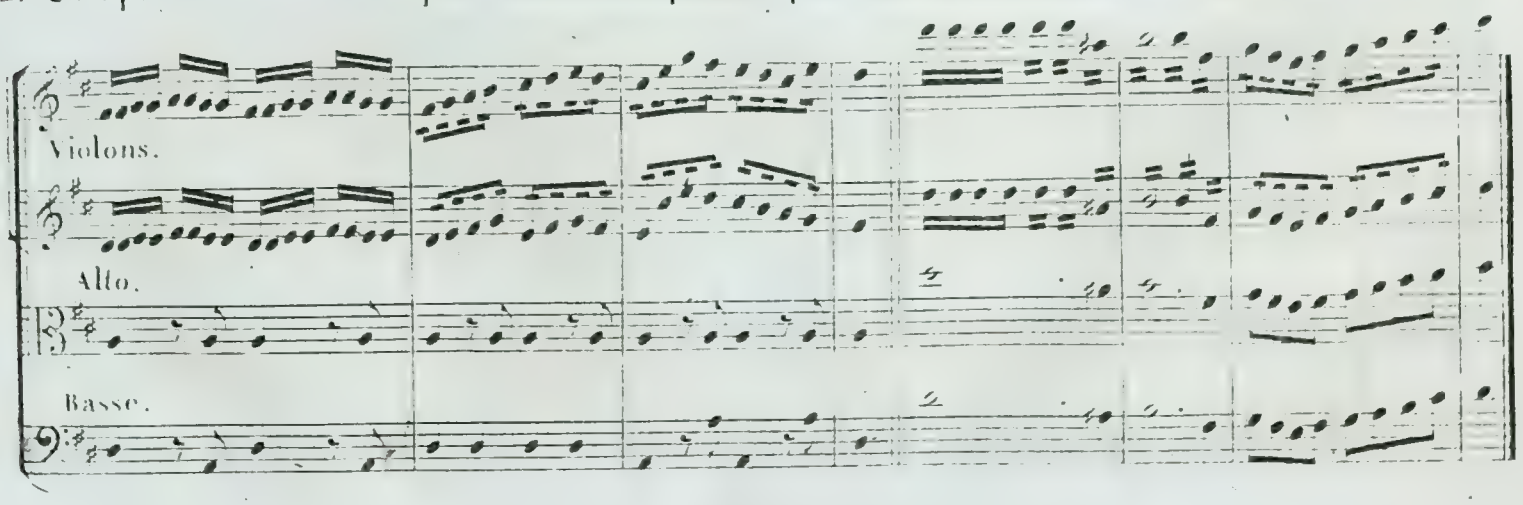
1° Dans les récitatifs et dans beaucoup d'autres circonstances, on trouve ces espèces de TREMOLO disposés de la manière suivante.



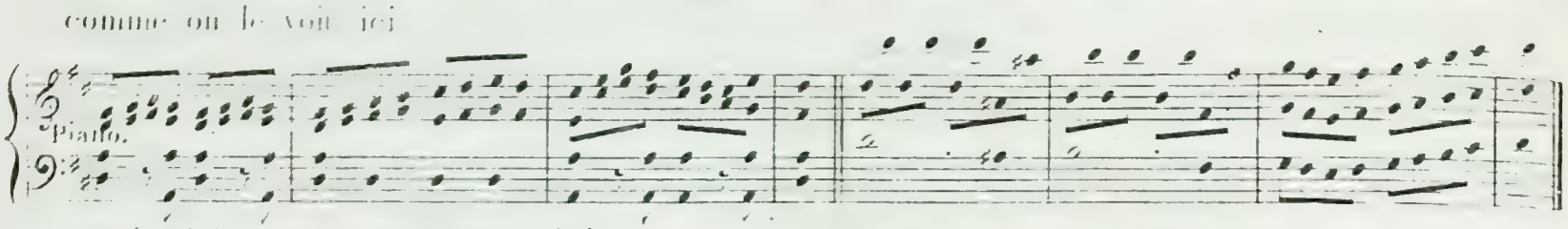

Ce qui peut être arrangé par l'accompagnateur de plusieurs manières, dont le choix dé-pend de sa fantaisie ou de son goût. Parmi les exemples que j'en donne ici, le premier convient au récitatif; les autres appartiennent plutôt à l'accompagnement mesuré.



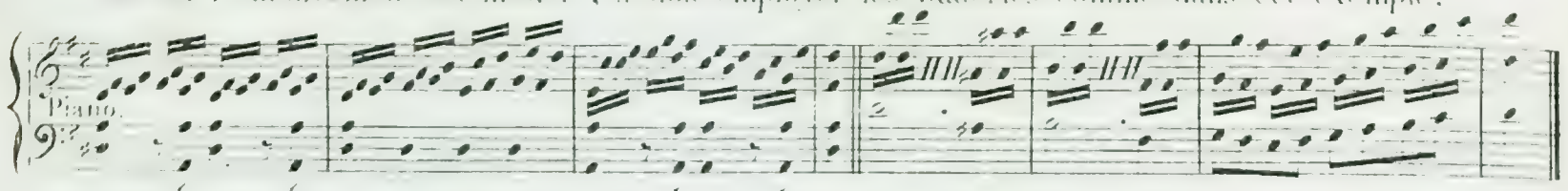

2° Quelquefois les notes répétées sont disposées par deux comme dans les exemples suivants.



Si le mouvement est rapide, l'accompagnateur doit simplifier toutes les notes redoublées, comme on le voit ici

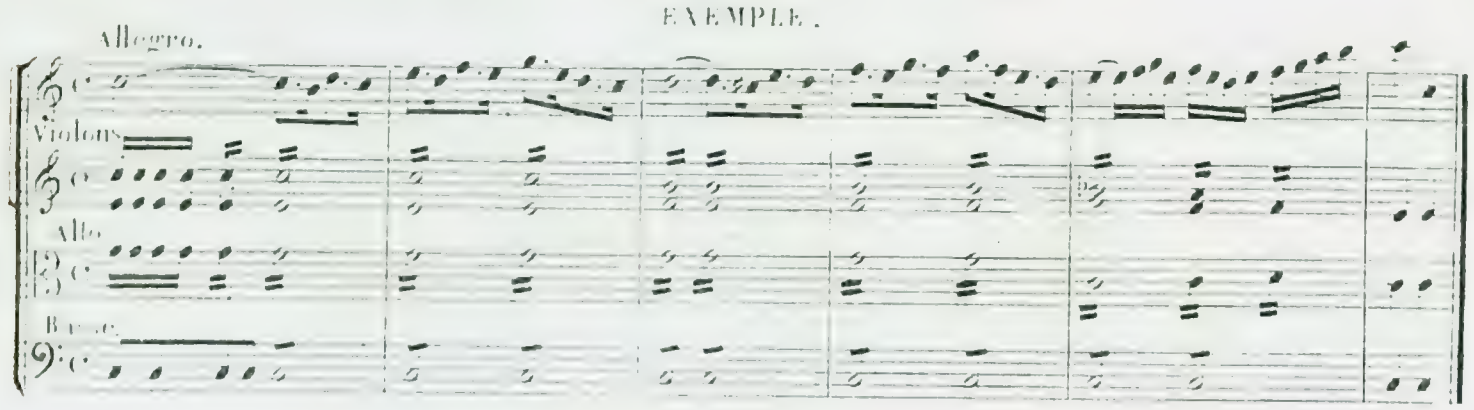



Mais si le mouvement est modéré, il doit employer les batteries comme dans cet exemple.

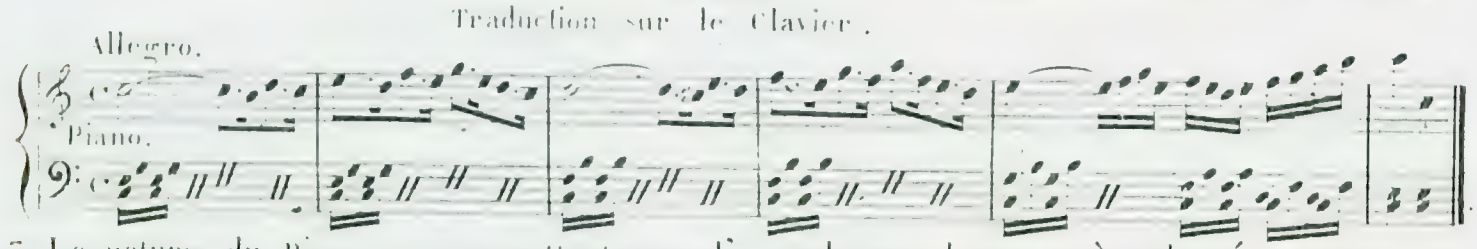



46. Lorsque le TREMOLO se trouve dans les parties d'accompagnement avec une partie chan-tante, il se place à la main gauche, et la droite exécute le chant.

EXEMPLE.

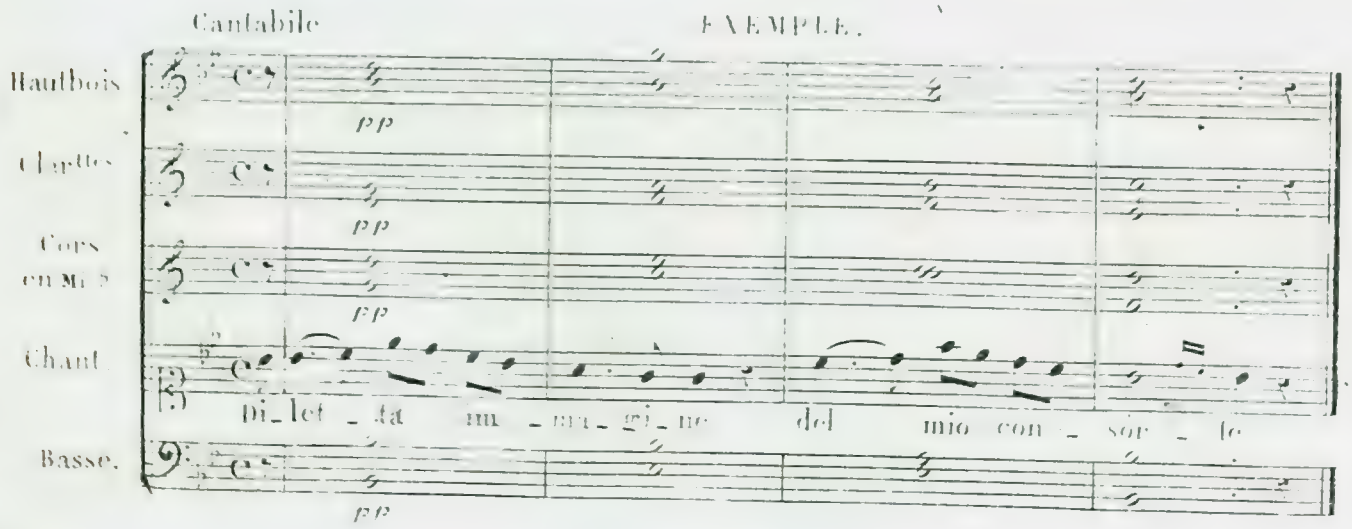



Traduction sur le Clavier.

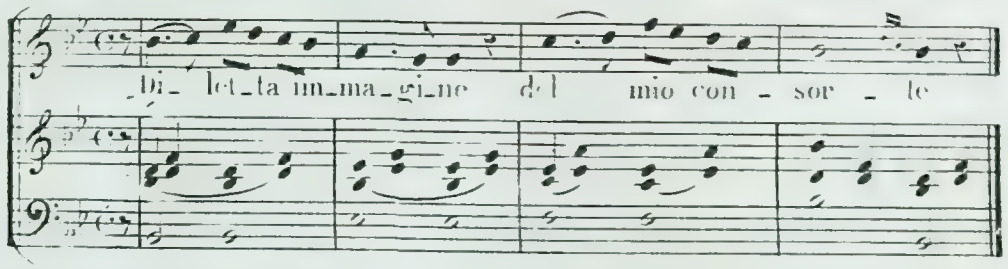



47 La nature du Piano ne permettant pas d'y prolonger les sons à volonté comme on peut le faire sur les instruments à vent ou à corde, on conçoit que les longues tenues qu'on rencontre quelquefois dans les Partitions ne produiraient qu'un effet très faible, surtout dans les mouvements lents, si l'accompagnateur se bornait à exécuter ce qui est écrit. Il faut donc arranger ces sortes d'accompagnements en marquant les différents tems de la mesu-re. Quand au mode d'arrangement qu'on doit adopter, il faut prendre pour règle de se rapprocher autant que possible du calme que le compositeur a voulu laisser dans l'accom-pagnement, et de ne multiplier les notes qu'autant que cela est nécessaire pour éviter la longueur.

EXEMPLE.



Pour traduire cet accompagnement sur le clavier avec le calme convenable, il n'y a pas d'autre moyen que de prendre seulement l'harmonie et de l'arranger comme il suit.




Le goût plus ou moins perfectionné de l'accompagnateur doit lui indiquer le système d'accompagnement le plus convenable dans des circonstances semblables. Ces accompagnements sont susceptibles d'autant de variétés qu'il y a de caractères de chant possibles; car c'est la nature du chant qui doit guider l'accompagnateur dans ces sortes de choses. On conçoit que l'étude et l'habitude en apprendront plus à cet égard que ne pourraient le faire les détails les plus circonstanciés d'une méthode.

48. J'ai traité des points qui m'ont paru les plus importans dans le mécanisme de l'accompagnement. Mais je n'ai pas la prétention d'avoir tout dit; car, qui peut tout dire? si on l'entreprenait il faudrait écrire des volumes dont la diffusion jetterait dans le découragement. Pour faire un bon accompagnateur il faut, comme pour toute autre partie de l'Art, un heureux instinct Musical; avec cela, de simples indications suffisent, mais sans cela, les méthodes, les volumes et les maîtres sont inutiles.

## CHAPITRE 5.me

### De l'influence de l'Accompagnateur sur le Chanteur.

49. Les chanteurs sont rarement des sujets de 1er ordre, indépendants de toute communication étrangère, et ne tirant que d'eux seuls toutes leurs inspirations. La plupart d'entre eux, au contraire, ont besoin d'être guidés dans leurs intonations, excités dans leur apathie, contenus lorsqu'ils pressent la mesure, pressés lorsqu'ils ralentissent. Tout cela est vrai surtout lorsqu'il s'agit d'un morceau d'ensemble, où les distractions se communiquent de proche en proche.

C'est à l'accompagnateur qu'il appartient de régulariser l'exécution. Il doit influencer, et n'être jamais influencé. Pour cela, il faut qu'il étudie le caractère des chanteurs qu'il accompagne, et qu'il les dirige en raison de leurs défauts ou de leurs qualités. Tel qui ne parait point avoir d'expression dans son chant lorsqu'il est accompagné avec exactitude et froideur, est susceptible de s'enflamer si son enthousiasme est vivement excité; tel autre qui s'emporte au-de-là des bornes, peut être calmé par le sang froid de l'accompagnateur. On conçoit d'après cela quelles sont les obligations de celui-ci, et ce que l'on a droit d'attendre de lui.

50. Lorsque l'accompagnateur s'apperçoit qu'un chanteur n'a pas l'intonation sûre, il doit lui faire entendre la note du chant de manière à la faire dominer au dessus de l'accompagnement, et même dans certains cas un peu par anticipation. Mais cela doit être fait avec assez d'adresse pour que le chanteur soit le seul qui s'en apperçoive.

51. Presque tous les musiciens pressent les mouvements vifs et ralentissent ceux qui sont lents. En s'excitant mutuellement, on finit quelquefois par rendre les ALLEGRO inéxécutables, et les ADAGIO languissants. L'accompagnateur doit se défier de ces deux effets contraires. Il faut qu'il soit inébranlable dans la mesure, et que les chanteurs s'en apperçoivent. Alors ils se tiennent en garde et conservent d'eux-mêmes la mesure dans son état primitif.

Parmi les virtuoses de chant comme parmi les instrumentistes il s'en trouve qui, par un faux principe d'expression ralentissent et pressent alternativement; les Italiens de la nouvelle école qui ignorent combien il y a d'effet dans une mesure inaltérable, suivent en général ce systême. Si on voulait à toute force les y maintenir, on finirait par les glacer et les priver de toutes leurs inspirations. Quand un accompagnateur reconnait ce penchant dans un chanteur, ce qu'il peut faire de mieux, c'est de lui céder, car sa résistance serait en pure perte, et établirait même entre lui et le chanteur une espèce de combat dont le résultat serait désagréable. Il doit alors prévoir toutes les intentions du chanteur, et le seconder de tout son pouvoir. Cet art a ses difficultés.

D'autres grands chanteurs, au contraire, demandent à l'accompagnateur d'être en quelque sorte un Métronome qui leur serve de point de raliement; et sur cette mesure inaltérable, ils se livrent à tous les retards, à toutes les anticipations que leur imagination leur suggère, ayant toujours soin d'arriver sur le tems précis lorsque cela est nécessaire.

Tels étaient Garat et Crescentini, tel est, dit-on, Tamburini; cette expression est la véritable; mais pour la posséder il faut être doué de l'organisation la plus heureuse.

Il y a quelque difficulté pour l'accompagnateur à ne se point laisser influencer par cette apparence de défaut de mesure; c'est encore une qualité qu'on n'acquiert que par une habitude consommée.

## 2.me SECTION.

### Du style de l'Accompagnement.

### CHAPITRE 6.me

### De la différence de style.

52. Chaque époque musicale a sa physionomie qu'il faut connaître afin de s'y conformer dans l'accompagnement. Ce que j'appelle les époques musicales peut se réduire aux principales divisions suivantes.

1.º Le style du Contrepoint, sans aucun accompagnement, appelé le style ALLA PALESTRINA.

2.º La musique accompagnée de la Basse chiffrée, depuis Carissimi jusqu'à Durante.

3.º La musique du milieu du 18.me siecle, divisée en style Italien, style Allemand, et style Français.

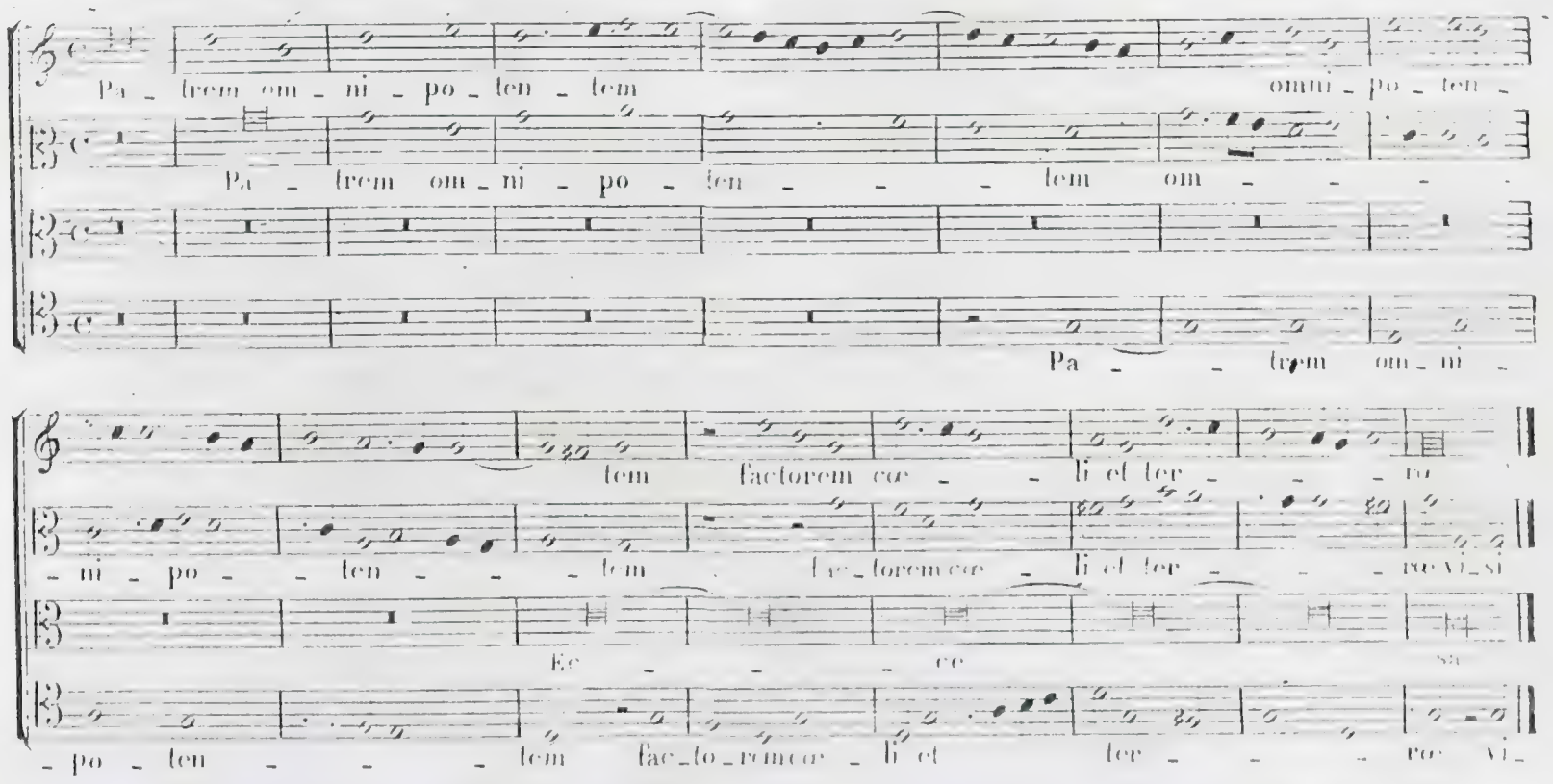
4.º La musique depuis Haydn et Mozart jusqu'à l'époque actuelle, où la différence de style se fond dans des nuances imperceptibles.

L'art de l'accompagnateur consiste à bien connaître le caractère propre de chacune de ces époques et de tous ces styles particuliers, afin de n'y rien mettre qui leur soit étranger. Cela est important surtout pour la musique qui n'a d'autre accompagnement que la Basse chiffrée, sur laquelle il faut que l'accompagnateur improvise ce que la main droite doit exécuter.

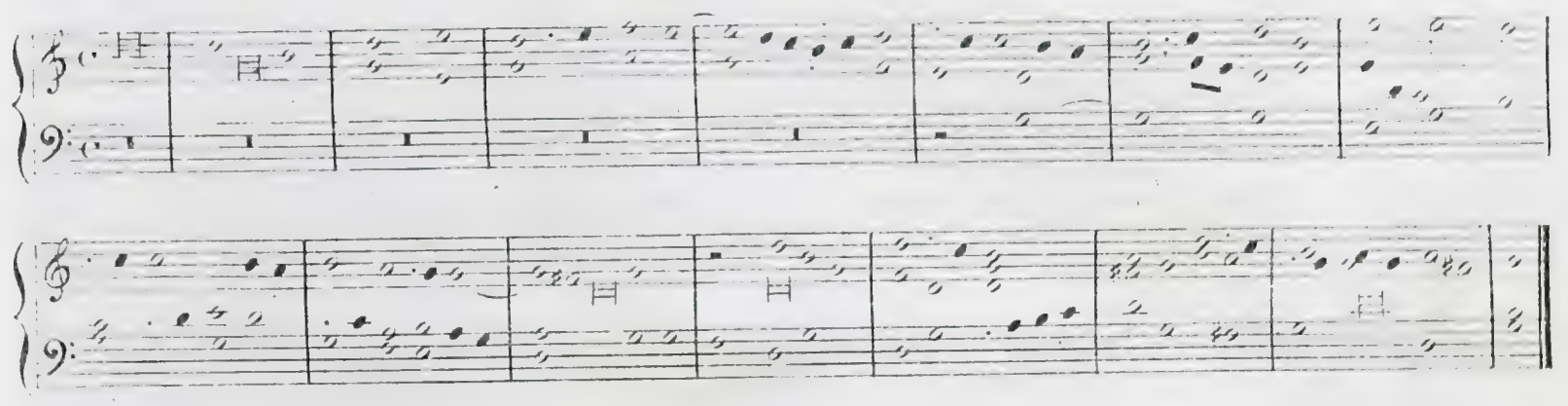
53 Il faut aussi que l'accompagnateur soit instruit des diverses nuances des mouvements indiqués par les mêmes mots à diverses époques. l'Andante de Durante ou de Pergolèse sont moins lents que celui de Rossini ou de Beethoven; l'Allegro au contraire est plus modéré. En général, les mouvements lents des anciennes écoles étaient moins lents que ceux de l'école moderne, et les mouvements vifs moins pressés.

54. Je traiterai du style de l'accompagnement des divers genres de musique dans les chapitres suivants. Quant à celui du style fugué ou du contrepoint de Palestrina, de ses prédécesseurs et de ses successeurs, il doit être exactement semblable sur le clavier à ce que font les voix, sans y ajouter aucun remplissage d'harmonie, ni aucun orne- - -ment étranger.

Je suppose qu'on soit chargé de soutenir les voix avec le Piano ou avec l'orgue dans le CREDO de la Messe, ECCE SACERDOS MAGNUS, de Palestrina, dont voici le commencement.




On devra exécuter sur le clavier les quatre parties telles qu'elles sont écrites et de la manière suivante.



Cet exemple suffit, car toute la musique de ce genre doit être exécutée de la même manière.

## CHAPITRE 7.me

### De l'Accompagnement de la Musique ancienne dépourvue d'Orchestre.
### Duos et Trios de Clari, de Durante, de Hœndel; Pseaumes de Marcello.

55. Rien de plus facile à accompagner en apparence que les compositions de Scarlatti, de Clari, de Durante et de Marcello qui n'ont d'autre accompagnement que la Basse chif- -frée. On croirait en effet qu'il suffit d'être instruit des règles de l'harmonie pour s'en tirer avec honneur. Mais il y a de certaines traditions qu'il faut connaître pour donner à l'accompagnement de ce genre de musique la physionomie que les auteurs ont eu en vue lorsqu'ils l'ont écrite. Ce sont ces traditions que je me propose de donner ici.

56. Il est bon de se rappeler d'abord que les cantates à voix seule, les DUOS, TRIOS, et toute la musique qui n'était point écrite pour quatre voix n'a jamais été accompagnée en Italie qu'à trois parties. Cet accompagnement n'était point PLAQUÉ, comme on a l'habitude de le faire en France, mais FIGURÉ comme on l'appelait c'est à dire, chantant dans toutes les parties.

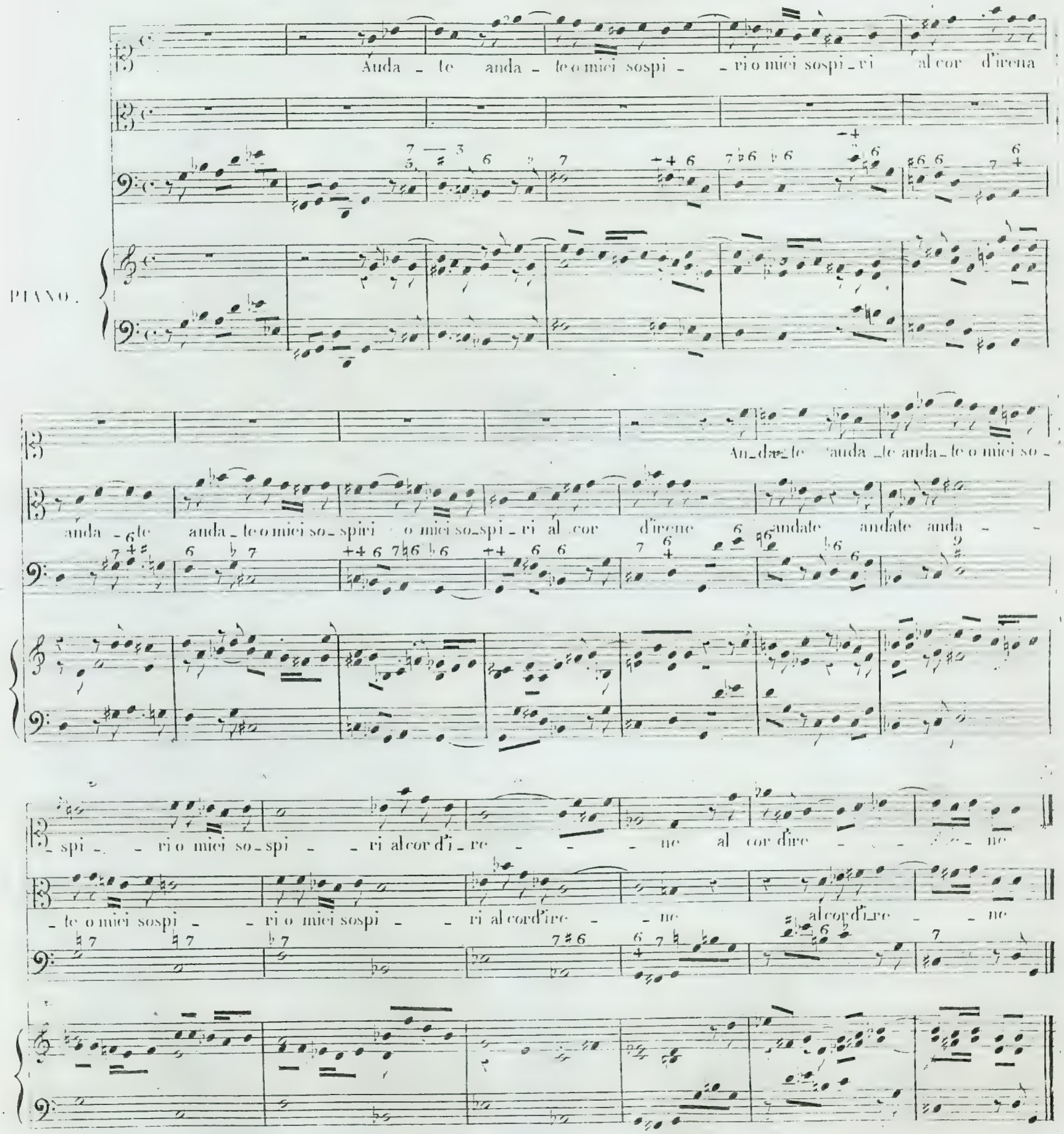
Pour figurer un accompagnement lorsqu'il s'agit d'un DUO ou d'un TRIO, il suffit de suivre de l'œil les parties des différentes voix, et de les exécuter sur le clavier dans tout ce qui donne lieu à quelque imitation, et en se bornant à soutenir l'harmonie dans le reste comme dans l'exemple suivant.

Cantan_doun dì se de a Laurin da al fonte sot_to ver_di al_lo_ri qui ne_glies fi vi ar_do_ri l'au_re so a vi al zef_fi ro chie de_a

Cantan_doun dì se de a Laurin da al fonté sot_to ver_di al_lo_ri qui ne_glies_fi_vi ar_do_ri l'au_re so a vi al zef_fi ro chie de_a

Piano.

57 Lorsque les entrées des voix sont à des distances plus considérables dans les Duos, ou lorsqu'il s'agit d'une Cantate à voix seule, les indications d'imitations de mouvement ou de rhythme étant plus rares, l'accompagnateur doit tirer plus de ressources de son propre fonds que de ce qui est écrit, et cela demande plus d'habilité. L'éxemple suivant tiré des duos de Durante, pourra montrer comment, au moyen des imitations de rhythme, on introduit de l'interét dans un accompagnement de cette nature.

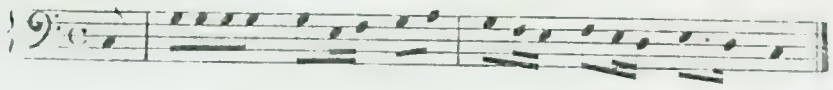


5° Cette ancienne musique qui n'a d'autre accompagnement qu'une partie d'orgue qu'on appelait autrefois BASSE CONTINUE, a souvent des ritournelles de basses. Si ces ritournelles n'ont point de chiffres, ou si elles sont accompagnées de ces mots TASTO SOLO, il faut bien se garder de les accompagner par de l'harmonie à la main droite, car l'austérité d'une basse seule entrait souvent dans le plan de ces compositions.

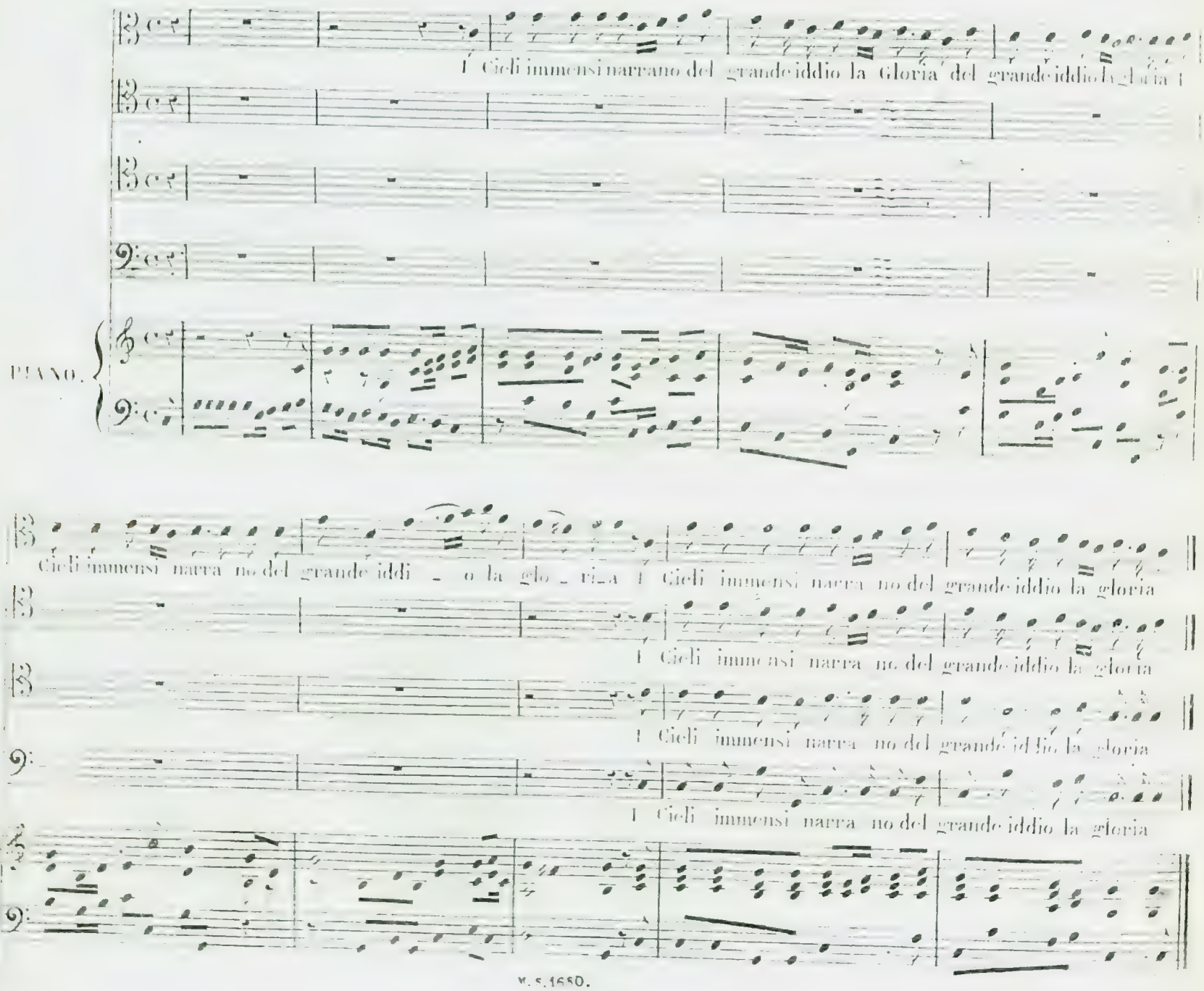
Mais si la ritournelle est chiffrée, il faut examiner le dessin du motif afin de voir s'il n'y a pas lieu à quelque imitation qui soit dans le caractère du morceau, et si ce motif offre quelque facilité d'augmenter l'effet par des recherches de ce genre, on doit en profiter. Par exemple, la ritournelle du 18me pseaume de Marcello paraît être au premier coup d'œil un véritable TASTO SOLO.

EXEMPLE.

Allegro.



Mais si l'on examine attentivement cette ritournelle ainsi que le caractère du morceau auquel elle sert d'introduction, on s'appercoit bientôt qu'on peut en tirer partie de la manière suivante.



59 Je ne crois pas avoir besoin d'ajouter à ce qui a été dit dans ce chapitre, que lorsqu'on accompagne à trois parties, il faut avoir égard à la plus grande pûreté d'harmonie; c'est un principe qui est connu de tous ceux qui ont appris les règles de l'harmonie et de l'accompagnement de la Basse chiffrée.

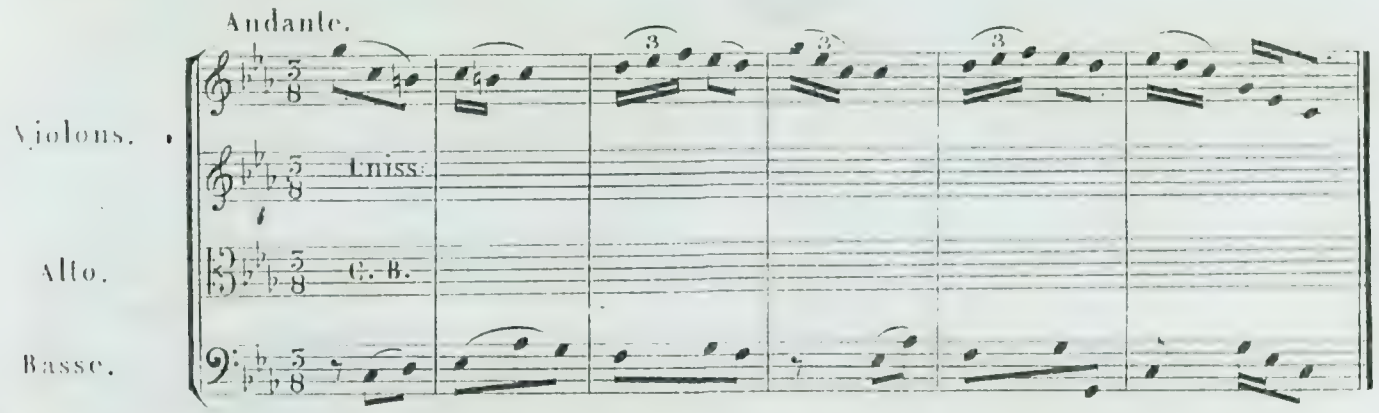
Toutes les observations qui viennent d'être faites sont applicables aux Duos et Trios de Clari, de Steffani, de Durante, aux Cantates de Scarlatti, de Hœndel et à tous les auteurs contemporains de ces grands musiciens.

## CHAPITRE 8.me

### De l'accompagnement de la Musique ancienne avec Orchestre.

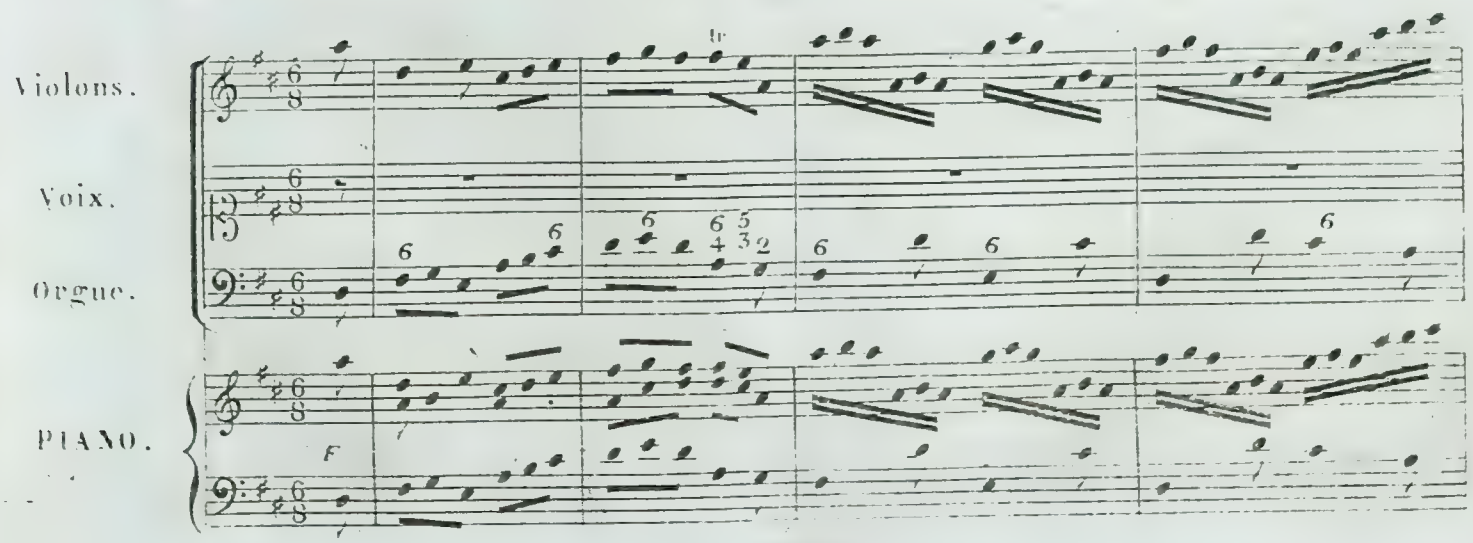
60 La musique dramatique ou religieuse des anciens maîtres offrant peu de difficultés d'exécution, à cause de la simplicité de l'orchestre, le principal mérite de l'accompagnateur est l'exactitude; je prends ici ce mot dans toute son acception.

Souvent l'accompagnement de ce genre de musique n'est écrit qu'à deux parties; cela parait maigre et de peu d'effet aujourd'hui; mais ce défaut même est dans le caractère de ces compositions. Or, il faut avant tout conserver à chaque époque sa physionomie. On serait donc dans l'erreur si l'on croyait enrichir cette vieille musique en remplissant l'harmonie des accords, comme je l'ai entendu pratiquer par quelques accompagnateurs. Lorsqu'on rencontrera des traits semblables au suivant, on devra les accompagner comme ils sont écrits




Il faut excepter toutefois de la règle que je viens de donner, les Oratorios de Hœndel et quelques autres compositions dans lesquels la Basse étant chiffrée, indique une partie d'orgue obligée. L'orchestre ne fut-il écrit qu'à deux parties, il faut dans ce cas remplir l'harmonie autant qu'on le peut.

EXEMPLE tiré du Messie de Hœndel.



O thou that tell est good ti dings to zi on

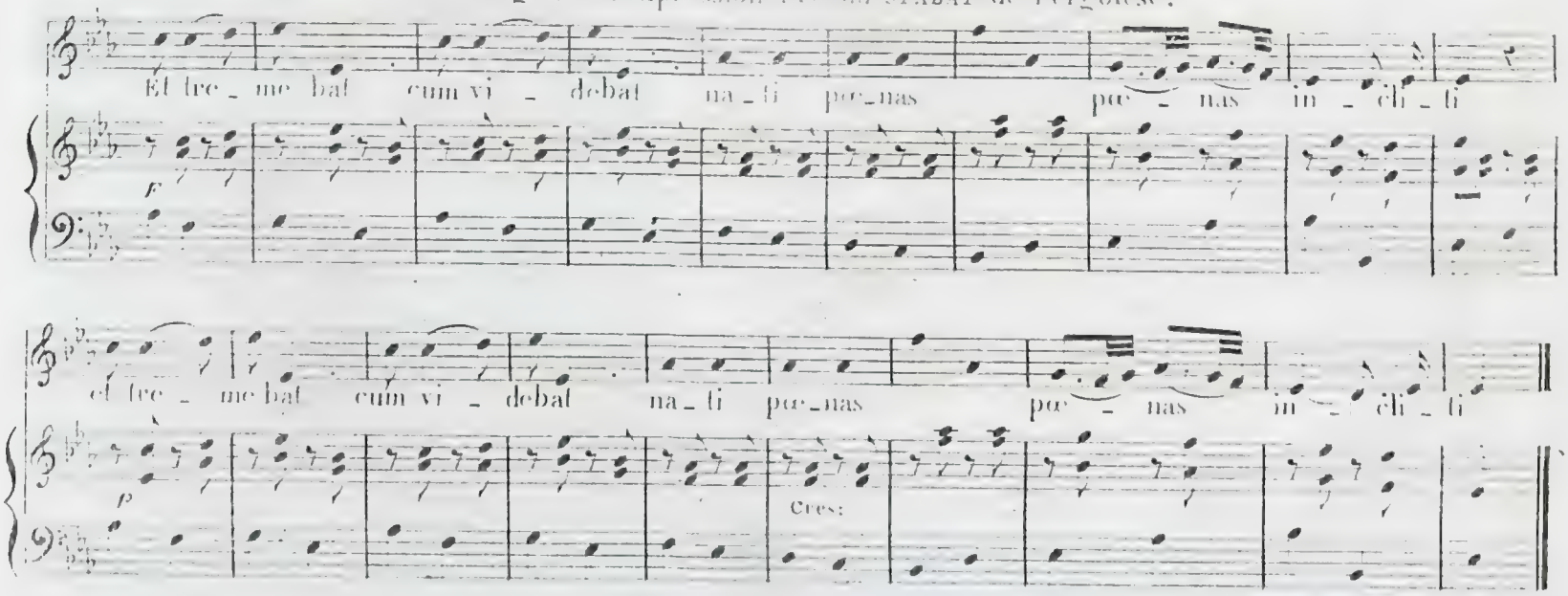
git thee up in to the higt mouh tain

61 Le principal mérite de cette musique est d'être expressive, quoique les formes du chant aient vieilli. Par le mot d'expression on désigne souvent deux choses différentes. L'une, qui se rapporte à certains accens de l'âme propres à manifester des impressions de douleur, de plaisir, d'amour &c. est de tous les tems, et ne change pas d'aspect. C'est de celle là dont je veux parler ici. L'autre qui n'est que la tradition de certaines formes convenues pour peindre une variété de sentiment plus ou moins riche, subit les transformations de la mode, et telle de ces formes dont l'effet était certain lorsque le public en avait la clef, laisse maintenant l'auditoire froid et distrait parceque la tradition s'en est perdue, et parceque les musiciens ignorent le mode d'exécution qui leur convient.

Un bon accompagnateur ne doit négliger aucun des moyens qui concourent à aug-menter la musique et doit connaître les formes et toutes les traditions. Celles de l'ancienne musique dont je parle ici sont fort simples. Elles consistent, lorsque la même phrase se répète, à exécuter fort la 1re fois, et doux la 2de, et à faire le contraire dans certains cas. C'est ce que l'accompagnateur doit savoir, parceque les anciens compositeurs négligeaient souvent d'indiquer les nuances, attendu qu'elles étaient généralement convenues.

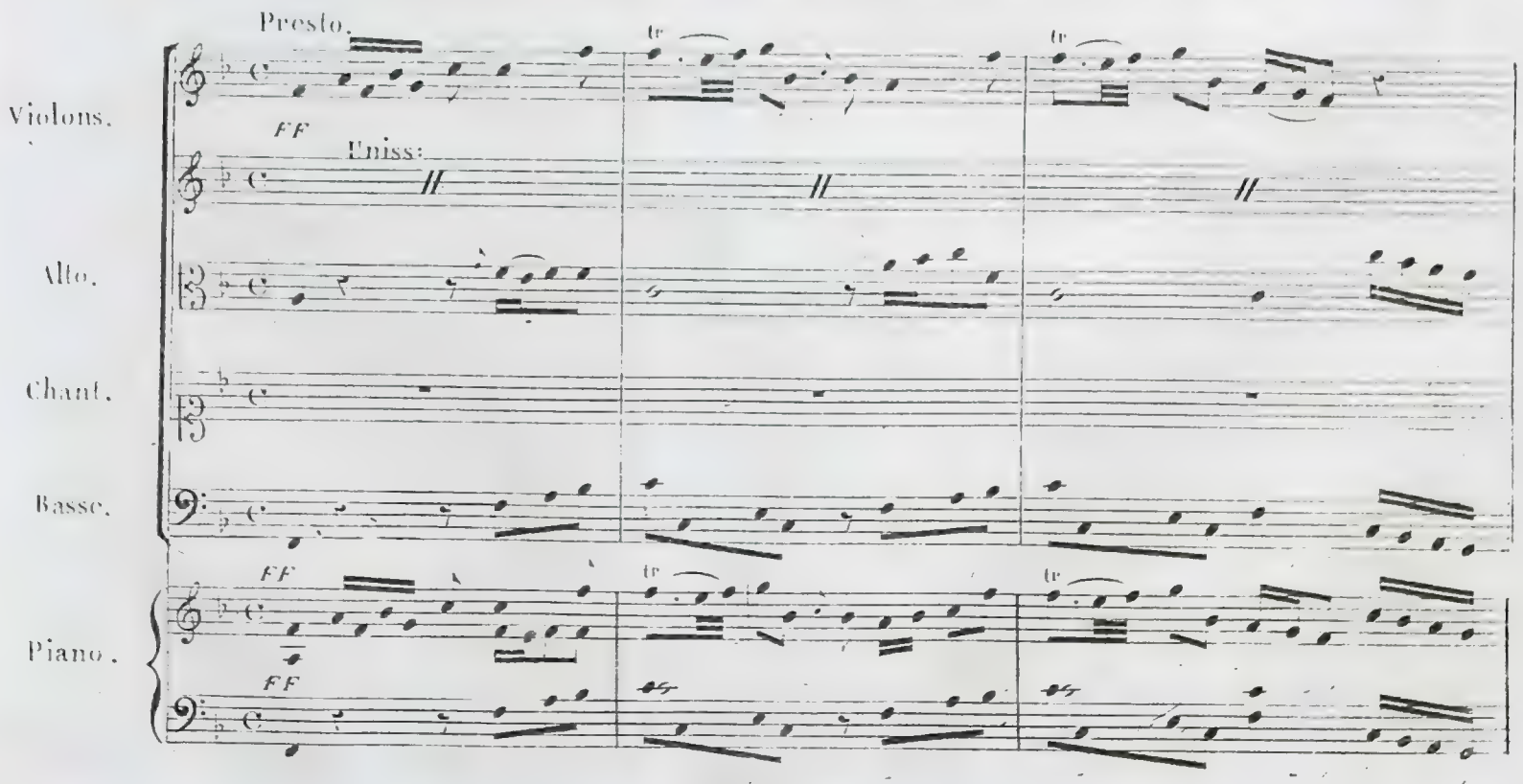
EXEMPLE

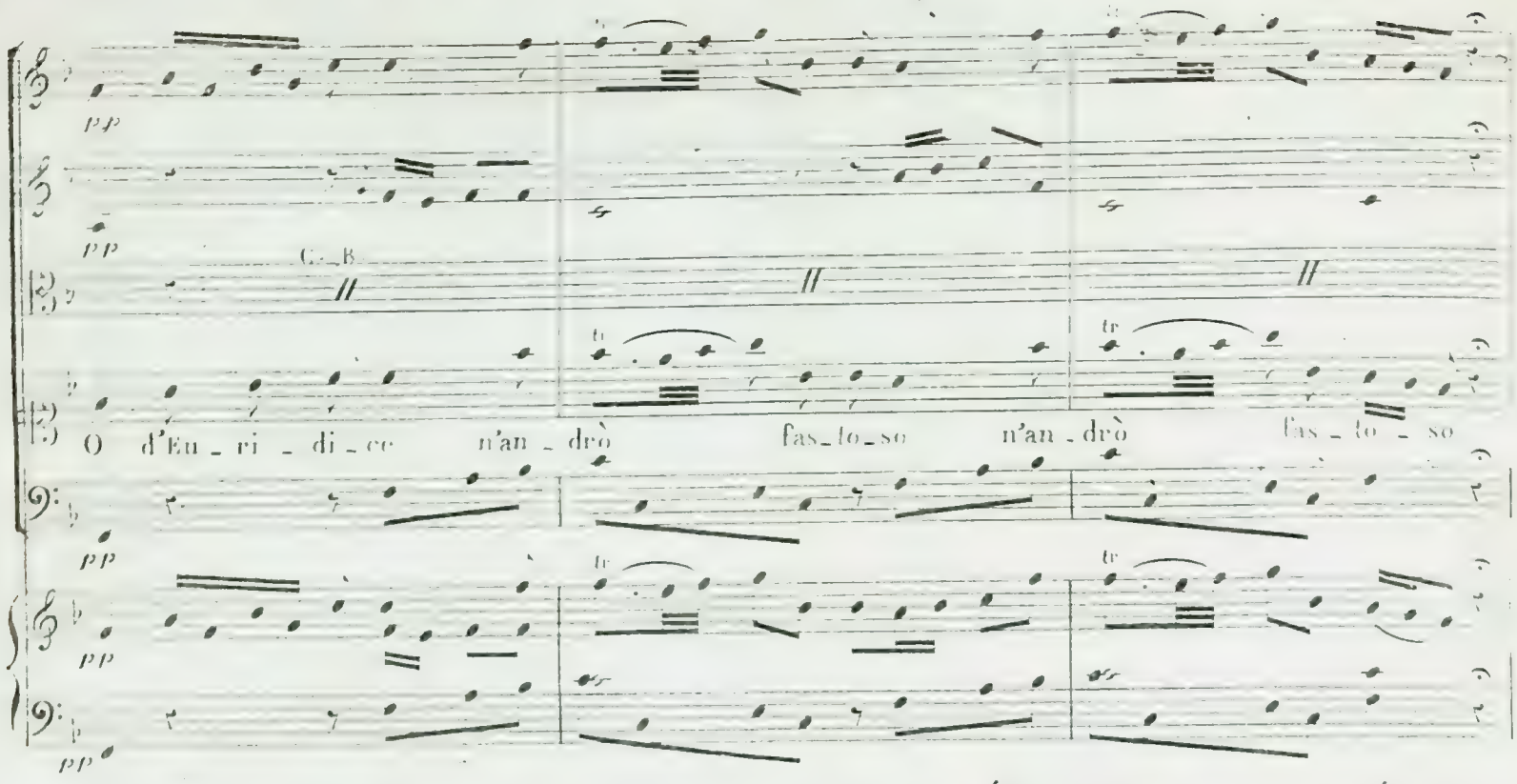
De ce genre d'expression tiré du STABAT de Pergolèse.




Aucune de ces nuances n'est indiquée dans la Partition de Pergolese: mais aucun accompagnateur qui sait la tradition n'y manque

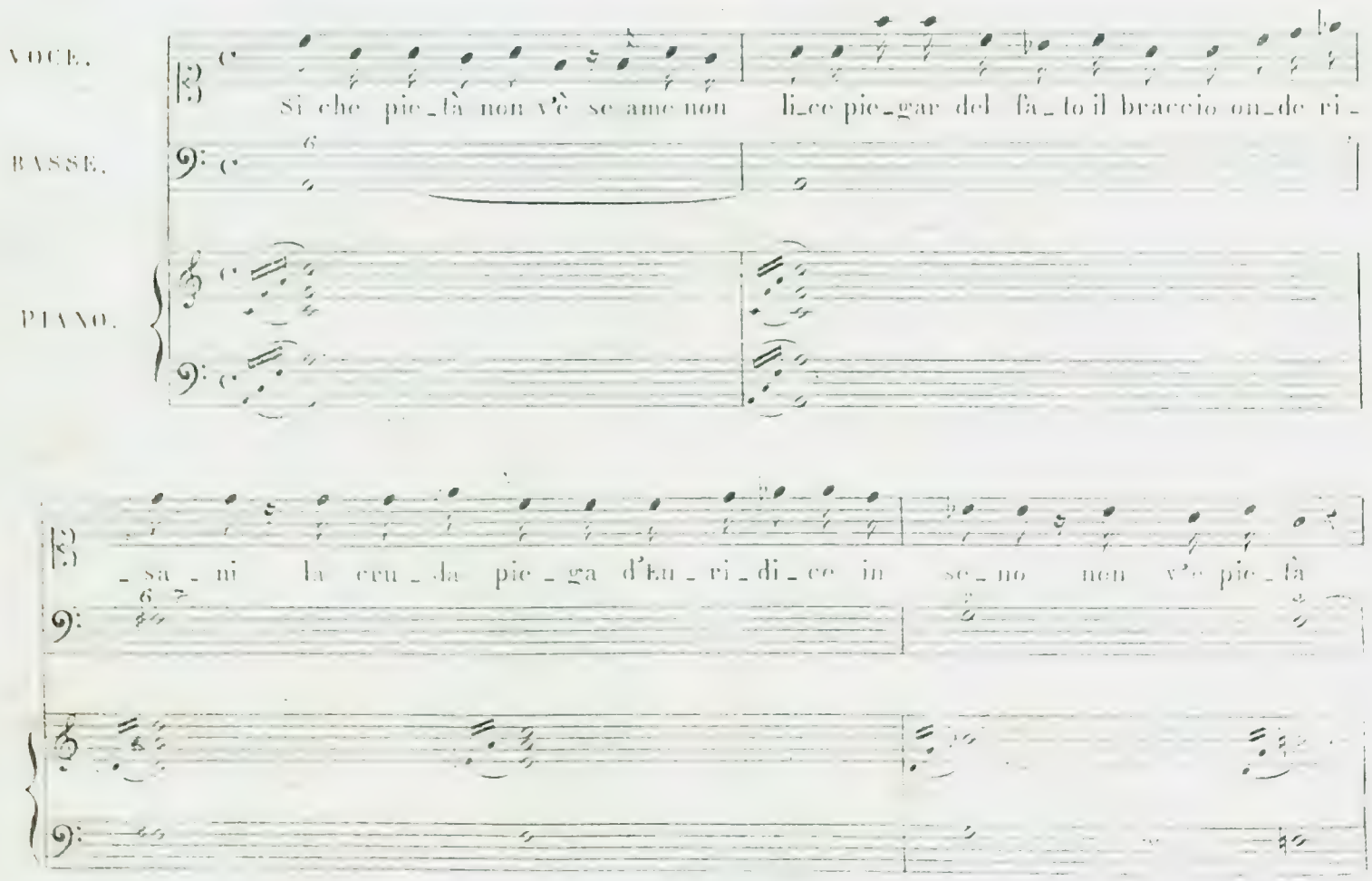
62 Dans tous les airs ou duos d'un mouvement vif, l'usage était aussi de jouer les ritournelles avec force, et de reprendre ensuite doux à l'entrée de la voix. Il y avait dans cette méthode quelque chose de large et de majestueux qui faisait un très bon ef-fet, et que l'accompagnateur ne doit point négliger. En voici un exemple tiré de la Cantate d'orphée du même auteur, qui est d'un fort beau caractère.

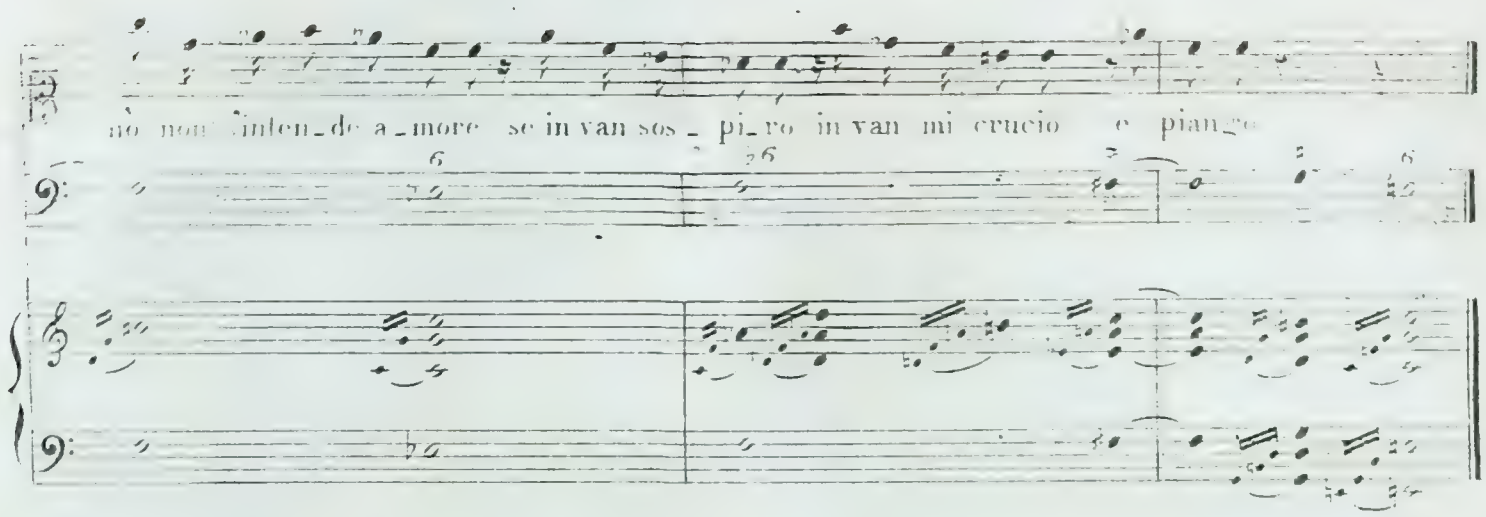





65. Le récitatif de toutes les compositions de cette époque n'est accompagné que par une basse chiffrée, comme celui des opéras bouffes italiens. l'Accompagnateur doit exécuter l'harmonie indiquée par les chiffres sans égard pour la mesure, et en suivant le chanteur. Au commencement du récitatif, et partout où il y a une mo-dulation, il faut arpèger les notes de l'accord qui indique le ton. Il faut aussi que cet arpège précède un peu le chanteur afin de faciliter son intonation.

EXEMPLE.

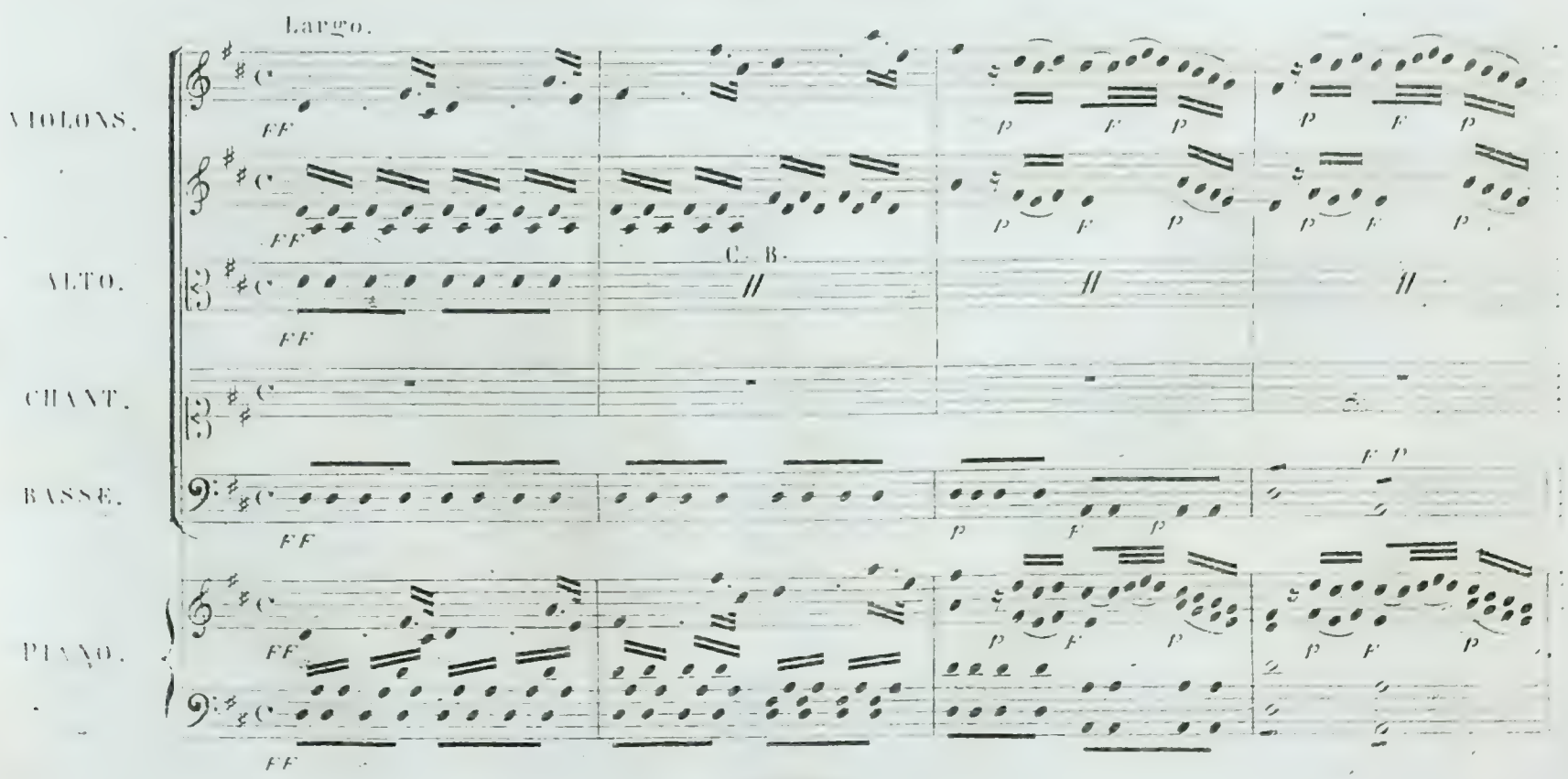





64. Cette espèce de récitatif qu'on appelle RECITATIF LIBRE, est resté à peu près ce qu'il était à l'époque où celui-ci a été fait; mais on en a imaginé depuis, un autre qu'on désigne par le nom de RECITATIF OBLIGÉ, qui est accompagné par l'orchestre, et coupé par des ritournelles. Depuis Jomelli jusqu'à Rossini ce récitatif avait été employé seulement dans les scènes les plus importantes des opéras sérieux. Mais le maître de Pesaro, à l'imitation de Gluck et des compositeurs français de son école, a introduit le récitatif obligé dans toute la durée des opéras sérieux italiens.

Dans le récitatif obligé les ritournelles se jouent dans un mouvement mesuré, et l'accompagnateur suit le chanteur dans le reste. Mais lorsque les ritournelles se jouent en mesure, le mouvement en est pressé ou ralenti selon le sentiment qu'elles doivent exprimer. Les indications de ces changements de mouvement manquent souvent dans les Partitions: l'accompagnateur doit y suppléer par son intelligence, ou par la tradition. On verra plus loin que le récitatif de Gluck est plus que tout autre varié par ces changements de mouvement.

Voici un des beaux modèles du récitatif obligé de l'ancienne école. Il est tiré de l'ALLESSANDRO NELL' INDIE de Piccini.



Poro dunque mo _ ri! dunque per du to tutto è per

me dove trovar ri _ poso senza l'amato bene

E questo il modo sospirato da noi quest'è la pace quest'è il regno fe-

(1) Voici un de ces passages où l'accompagnateur, bien qu'il n'y ait point d'indication de changement de mouvement, doit animer parceque la passion du personnage qui récite s'accroit. Ces exemples sont fréquents dans les récitatifs obligés.

Allegro.

li-ce

Allegro.

## CHAPITRE 9me

### De l'Accompagnement du style moderne
### Des Opéras de Gluck.

65. La musique est susceptible de prendre une infinité de physionomies différentes, qui ont toutes leurs qualités et leurs défauts particuliers. Les hommes de génie qui créent un genre, sont ordinairement mûs par des idées exclusives et par une conviction qui sont à la fois les causes de leurs succès et les précurseurs de l'oubli dans lequel leurs ouvrages doivent tomber un jour. Ils n'envisagent l'art que sous un certain point de vue et, dirigent toutes les facultés de leur âme et de leur esprit; mais par cela même ils en négligent d'autres. Gluck est un exemple frappant de cette spécialité qui est un des caractères du génie. L'expression dramatique poussée aussi loin que cela est possible, fut l'objet de ses travaux. Tout ce qui pouvait y concourir, dans le sens de ses idées, fut traité par lui avec un soin tout particulier. Le reste, il le négligea. Mais quoiqu'il ait laissé beaucoup à désirer dans ses productions sous les rapports de la pureté d'harmonie, sous ceux de la mélodie, de la régularité des phrases et de l'emploi des instruments, ses inspirations sont si imposantes, son récitatif est si vrai, son expression est si variée, et ses effets d'orchestre ont quelque chose de si original, qu'il est au premier rang des compositeurs dramatiques.

66. A l'aspect d'une Partition du Gluck, il est presque impossible de se faire une idée de l'effet qu'elle peut produire, si l'on n'en a jamais entendu l'exécution. Il règne dans la disposition de ses voix et de ses instruments, je ne sais quel air de mal-adresse dont on est d'abord frappé. Mais à l'exécution, on est saisi d'étonnement, en voyant que de cette gaucherie apparente, résultent des effets de la plus grande énergie. Cette singularité est particulière à ce musicien.

Gluck est aussi le compositeur qui a le plus usé des Variations momentanées de mouvement; et comme il a négligé d'indiquer ces Variations dans ses Partitions, la tradition seule les a conservées jusqu'ici. Malheureusement cette tradition s'affaiblit de jour en jour et finira par se perdre, parceque le répertoire de ce grand Artiste disparait peu à peu de la Scène. Il ne restera donc que le sentiment plus ou moins délicat des exécutans, pour les retrouver un jour. L'impossibilité d'entrer ici dans des détails propres à les conserver, sans dépasser les bornes de mon travail, me contraint à me renfermer dans quelques observations générales

67. Jusqu'à Gluck, les compositeurs n'avaient eu qu'un objet en vue; la mélodie comme partie principale; l'harmonie comme accessoire; ou bien c'était le contraire comme dans l'Ecole de Bach et de Hœndel. On connaissait l'expression, mais non ce qu'on nomme aujourd'hui LA MUSIQUE D'EFFET. Gluck me parait être le premier qui ait conçu ce qu'on désigne par ce nom; ses Partitions sont du moins les plus anciennes où l'on trouve des dispositions d'effet indépendantes d'un chant suivi ou des combinaisons d'une harmonie savante. Aussi les difficultés de l'art d'accompagner sur le Piano se sont-elles beaucoup augmentées depuis l'époque où il a écrit ses Opéras Français, car il n'a plus fallu se borner à soutenir les voix par une exécution correcte de l'harmonie simple, comme on le faisait auparavant; il est devenu indispensable à l'accompagnateur d'être un homme de goût, capable de choisir les effets les plus

saillants et d'imaginer les moyens de les rendre d'une manière analogue sur le Piano. Avant Gluck, le meilleur accompagnateur était celui qui se faisait le mieux oublier; mais depuis la révolution qu'il a opérée, l'accompagnement est devenu une partie trop importante de l'effet général pour qu'on ne le fit pas appercevoir. Je choisis pour exemple le récitatif du Grand prêtre consultant l'oracle au premier Acte d'Alceste, grande conception dont rien n'avait donné l'idée jusques là. Le premier objet de l'accompagnateur doit être de rendre autant que possible le grandiose et la majesté de cette scène. Il n'y a pas une note indifférente dans tout ce que Gluck a écrit dans cet admirable récitatif; tout doit être senti, exprimé: malheur à celui qui serait sec et froid dans une pareille scène. Je vais essayer de montrer comme il faut s'y prendre pour approcher autant que possible de l'effet de l'orchestre sur le Piano: mais il ne faut pas oublier qu'il est une chose essentielle qu'on ne peut écrire: c'est le sentiment, l'âme qui tire parti d'une note quand on est organisé pour sentir. Je ne donnerai donc malgré mes efforts qu'une idée imparfaite de l'effet de ce passage, à ceux qui ne pourront pas y suppléer par leurs sensations.

Animé.

VIOLONS.

Unis.

ALTO.

Gd PRETRE.

Appollon est sensible a nos gemissements

BASSE.

PIANO.

et des signes certains m'en donnent l'assurance

plein de l'esprit di

Moderato

vin qu'inspi_re sa pré_sen_ce je me sens éle_vé au dessus d'un mor_tel

Moderato.

Cres

Quelle lumiè_re é_cla_tan_te en_toure la sta_tue et brille sur l'Au_

Légèrement mais en marquant les notes

F

F

tel tout m'annonce du Dieu la présen_ce su - prê - me ce

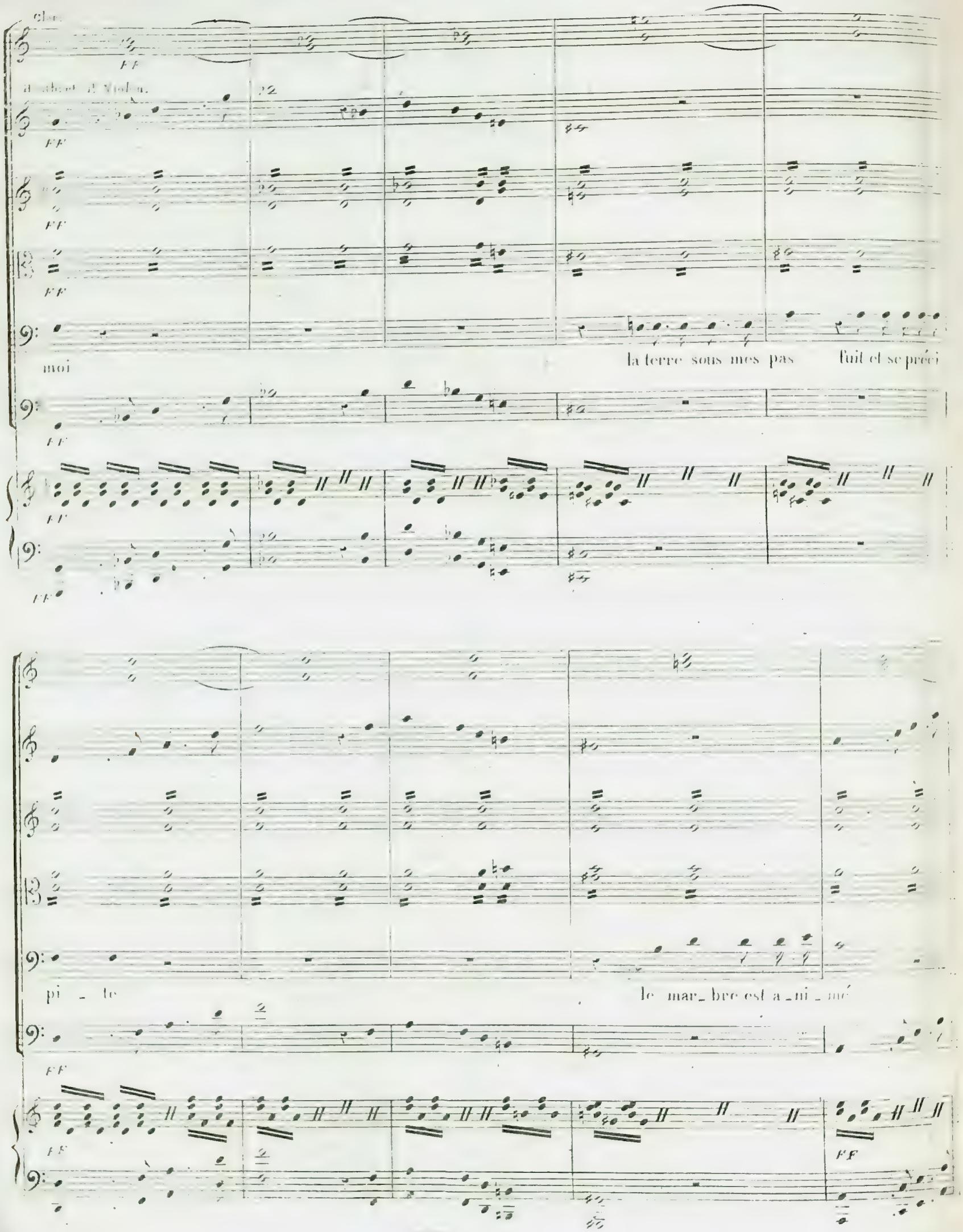
F

Cresc.

FF

Dieu sur nos destins veut s'expliquer lui mê - me l'horreur d'une sain - te épouvan - te se répand autour de

FF


Clar.
FF
moi
la terre sous mes pas fuit et se préci
pi _ te
le mar_ bre est a _ ni _ mé

FF

Fl Hauth: et 1r Viol:

FF

FF

FF

Le saint trépied s'a_gi_te

FF

FF

tout se remplit d'un jus_te ef_froi

Il va par_

ler sai_si de crain_te et de res_pect peuple ob_ser_ve un profond si_lence

Avec express.

p

Cresc.

Roi_ne dépose a son as_pect le vain orgueil de la puis_san_ce trem_ble

p

p

On conçoit qu'il faut que l'accompagnateur soit doué de beaucoup de tact et d'in--telligence en même tems que d'une grande énergie de sentiment pour rendre ces grands effets sur le Piano, de manière à produire l'illusion. Ces qualités, je ne puis en donner une juste idée par des notes ou par des mots; on les possède, où l'on est dépourvu. Dans le premier cas, on peut être un accompagnateur remarquable; dans l'autre, on ne devient qu'exact avec du travail.

68. C'est souvent par les plus simples moyens que Gluck produit les plus beaux effets. Par exemple, dans la scène d'Iphigenie où Agamemnon déplore le sort de sa fille, il y a un passage où le Hautbois exprime admirablement par des notes isolées les angoisses de l'amour paternel. A la vue de la Partition, cette note parait assez indifférente; mais il faut qu'un accompagnateur sache prévoir la puissance de ces sortes de choses lorsqu'il s'agit de la musique d'un compositeur qui sort des règles et des moyens ordinaires. Il faut ensuite qu'il sache rendre l'effet, et, dans le cas dont il s'agit, qu'il fasse un Hautbois de son Piano. Voici ce passage.

Moderato.

VIOLONS.

*pp*

ALTO.

HAUTBOIS.

AGAMEMNON.

J'entends reten_tir dans mon sein le cri plain_

Bassoon.

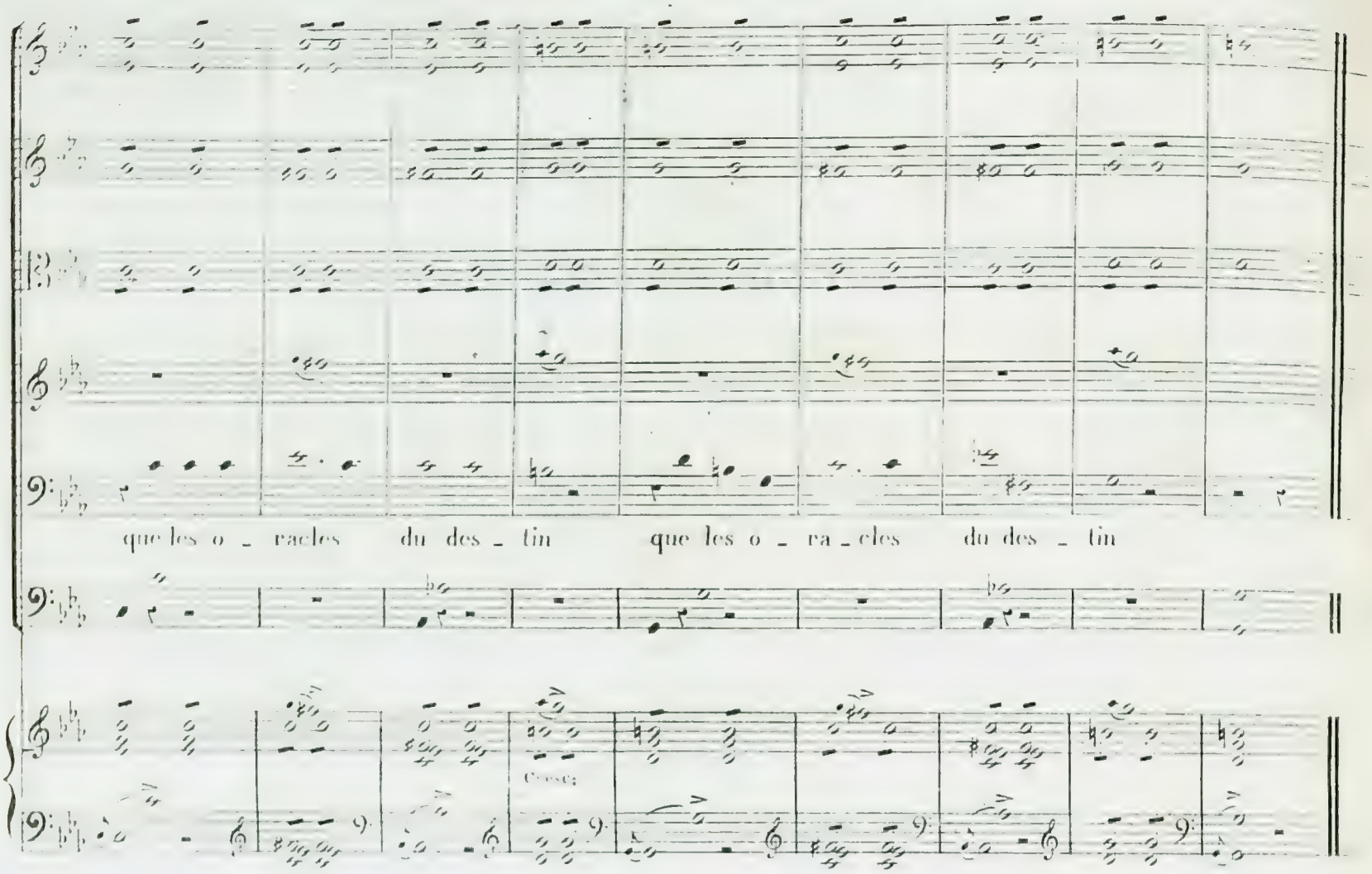
BASSE.

Moderato.

PIANO.

*p*

tif de la na_tu_re el_le par_le a mon cœur et sa voix est plus sure




69. Il faudrait écrire des volumes, si l'on voulait analyser de cette manière le mode d'exécution des œuvres de ce grand artiste; c'est ce que je ne puis ni ne veux faire. J'ai voulu faire comprendre seulement ce que j'entends par musique d'effet, et indiquer aux commençants, ce qui doit être l'objet de leur attention et de leurs études, lorsqu'ils entreprendront d'accompagner les opéras d'un musicien qui, le premier, a sçu tirer parti des ressources de l'orchestre.

70. Piccini, Sacchini et Salieri, dont les ouvrages Français ont été ou contem-porains ou successeurs immédiats de ceux de Gluck, sont moins difficiles à accompagner, 1° parceque les intentions y sont moins multipliées; 2° parceque les moyens y sont plus réguliers et moins originaux, quoique ces compositeurs se dis-tinguent par des qualités particulières, et notamment par des mélodies mieux faites et mieux phrasées que celles de Gluck.

De Paisiello, de Cimarosa, et de leur Ecole.

71. Chaque grand compositeur a un style particulier dont il faut saisir l'esprit pour bien accompagner ses ouvrages.

Le style tient non seulement à la qualité des idées et à la nature du chant, mais aussi à la manière d'instrumenter. Aucun détail n'est indifférent pour l'effet: aucun ne doit être négligé.

72. La musique de Paisiello est douce, expressive, élégante et souvent passionnée. Son orchestre est simple et peu nombreux, car il contient rarement plus que le quatuor, deux Hautbois et deux Cors; mais il est presque toujours disposé pour produire des effets piquants. Jusques dans les moindres choses, il mettait un sentiment délicat dont il faut que l'accompagnateur se pénètre en accompagnant ses ouvrages. Quand on aura bien compris le style de ses Partitions de la MOLINARA, de NINA, du ROI THEODORE et du DUO de l'OLIMPIADE, on connaîtra bien ce maître, et l'on pourra accompagner sa musique avec succès. Au reste ses Partitions n'offrent aucunes difficultés de mécanisme d'accompagnement. Pourvu qu'on soit lecteur, on sera certain de n'être point choquant dans sa musique; c'est quelque chose, sans doute; mais en musique, il faut davantage.

73. l'Orchestre de Cimarosa est plus fourni que celui de Paisiello, mais n'offre pas plus de difficultés à l'accompagnateur; ses effets sont seulement plus variés. Mais comme il y a infiniment d'esprit dans les détails et de verve dans les masses, il faut que l'accompagnateur mette plus de légèreté et de brillant dans son exécution que lorsqu'il accompagne les ouvrages de Paisiello. Il suffit d'étudier avec soin le DUO du MATRIMONIO SEGRETO: CARA, CARA, l'AIR UDITE TUTTI, UDITE, le QUATUOR SENTO IN PETTO UN FREDO GELO, l'AIR PRIA CHE SPUNTI et le Finale du premier acte du même opéra, et d'en avoir saisi le style, pour connaître à fond le genre de ce compositeur.

74. Avec des idées souvent communes, Fioravanti produit beaucoup d'effet, parceque nul n'a mieux disposé que lui le retour des phrases principales et les masses. Cela lui donne un air de verve qui entraine, surtout dans les finales des morceaux. L'accompagnateur doit être attentif à cette qualité, et servir le compositeur par la chaleur de son exécution. L'orchestre n'offre aucune difficulté matérielle pour l'accompagnement.

5 De Gretry, de Monsigny, de Dalayrac, &c.

75. On sait que ce n'est pas par leur instrumentation que ces compositeurs de l'école française se sont rendus célèbres. La vérité de leur déclamation, l'esprit de leur dialogue, la grace de leur chant et le sentiment juste qui les animait souvent composent leur mérite. Mais leurs ouvrages exigent cependant de l'attention, parcequ'ils sont incorrectement écrits, surtout ceux des deux premiers, et parceque leur basse tombe souvent à faux. Gretry et Monsigny étaient ignorans en musique; mais comme ils travaillaient d'instinct, ils ont quelquefois rencontrés des effets d'orchestre assez heureux qu'il ne faut pas négliger.

Ce serait une erreur de vouloir corriger la nudité et même les fautes qu'on trouve dans la musique de ces compositeurs; tout cela fait partie du caractère individuel de cette musique, caractère qu'il faut conserver avec soin, parceque cela seul donne la vie aux ouvrages d'Art.

M. S. 4680.

De Mozart, de Cherubini, de Méhul, de Spontini, de Rossini, et de toute l'Ecole moderne.

76. Lorsqu'on arrive à Mozart, on est complettement dans le domaine de la musique d'effet. Ce n'est point ici le lieu de parler du génie immense et des qualités prodi--gieuses de ce grand homme. Je ferai seulement observer que c'est lui qui a imaginé presque tous les effets d'instrumentation dont on se sert aujourd'hui, et que l'habilité des instrumentistes et les perfectionnements des instruments ont permis d'é--tendre davantage. C'est lui surtout qui, le premier a donné aux instruments à vent le rôle important qu'ils jouent dans l'orchestre. Les effets qu'il en tire sont magiques, et demandent de la part de l'accompagnateur beaucoup de sagacité et d'expérience pour être rendus sur le Piano d'une manière analogue à la pensée du compositeur. Ils sont tellement multipliés, tellement variés qu'ils se refusent à l'analyse.
Une habilité acquise par dégrés, un bon sentiment de musique, et beaucoup d'habi--tude peuvent seuls enseigner tout ce qu'il faut savoir à cet égard. Don Juan, les Noces di Figaro, et la Flûte enchanté, sont trois types d'effets différents qu'on ne sau--rait trop étudier.

77. Cherubini et Méhul ont beaucoup d'analogie pour la manière d'instrumenter avec Mozart, mais avec des nuances qui tiennent aux qualités de leur génie. La marche serrée et élégante des parties rend la musique de Mr Cherubini plus dif--ficile à accompagner qu'aucune autre; mais lorsqu'on est accoutumé à sa manière d'écrire, on en tire des effets qui réussissent fort bien sur le Piano.

78. La musique de Méhul est chargée d'imitations qui produisent de l'effet lors--qu'elles sont faites par des instruments d'une qualité de son différente, mais qui, sur le Piano, ne font qu'un travail fatiguant pour le chanteur et pour l'auditeur. On peut donc simplifier souvent son instrumentation sans nuire aux effets de la musique. Cet auteur a une grande énergie d'expression dramatique, dont il faut que l'accompagna--teur se pénètre pour bien rendre ses intentions.

79. Spontini s'est proposé Gluck pour modèle, mais en joignant à sa manière un luxe d'orchestre dont il tire quelquefois de grands effets, mais qui n'est en d'autres endroits qu'un étalage puéril et assez incorrect. Le plus grand travail de l'accom--pagnateur qui veut exécuter sa musique doit être d'écarter tout ce qui est inutile, et de démêler ce qui est essentiel au milieu de ce fouilli. On trouve dans la Vestale et dans Fernand Cortez des choses d'une grande expression dramatique, qui demandent beaucoup de soin, d'intelligence et de sentiment véritable de la part de l'accompagnat.

80. Peu d'hommes ont trouvé autant de moyens d'effets nouveaux que Rossini. En transportant dans les instruments à vent et particulièrement dans les instruments de cuivre, les systèmes d'accompagnement jusqu'alors destinés aux instruments à archet, il a changé la physionomie de l'Orchestre. Une foule de choses neuves résultent de ses combinaisons. Cependant ses Partitions ne sont pas excessivement difficiles à ac--compagner; seulement elles ne permettent pas à l'accompagnateur de s'abandonner à la sécurité, car on y trouve à chaque instant des effets inattendus.

81. Le besoin de discerner l'intention des auteurs, d'imaginer les moyens de les rendre sur le clavier, et d'exprimer par l'exécution ce qu'on a senti, ne doivent jamais donner à l'accompagnateur, l'apparence d'un travail pénible. Comme je l'ai dit ailleurs, il a d'autres devoirs à remplir, ceux de guider les chanteurs, de les affermir dans la mesure, et de les aider dans l'intonation, toutes choses qu'il ne pourrait faire si sa présence d'esprit était troublée. Etre calme et chaleureux à la fois, voilà le problême qu'il doit résoudre.

## CONCLUSION.

82. Je crois devoir terminer les instructions que je viens de donner sur l'art de l'accompagnement, en indiquant l'ordre qu'il est nécessaire de suivre dans la lecture et l'exécution des Partitions, pour former à la fois les yeux, l'intelligence et le goût.

On accompagnera d'abord des ouvrages dépourvus d'orchestre et n'ayant d'autres accompagnement qu'une basse chifrée dans l'ordre suivant.

1°. Duos de Steffani.

2°. Duos et Trios de Clari.

3°. Duos de Hœndel et de Durante.

4°. Cantates d'Alexandre Scarlatti.

5°. Pseaumes de Marcello.

On passera ensuite aux compositions religieuses avec quatuor d'accompagnement des maîtres Italiens, dans l'ordre indiqué ci-dessous.

1°. SALVE REGINA et STABAT MATER de Pergolèse.

2°. ALMA REDEMPTORIS et AVE REGINA CŒLORUM, de Leo.

3°. Litanies de Durante.

4°. MISERERE et OFFERTOIRES de Jomelli.

5°. Les Oratorios de Hœndel.

Puis on exécutera les compositions religieuses avec orchestre, dont le détail suit.

1°. Messes, Motets et Vêpres de Durante et de Jomelli.

2°. Messes courantes de Haydn et de Mozart &c.

3°. Le Te Deum (petit) de Hœndel.

Quant aux Partitions d'operas, il sera bon de les travailler dans l'ordre suivant.

1°. Les ouvrages de Jomelli, de Traetta, de Galuppi, les Partitions Italiennes de Piccini, de Sacchini, &c.

2°. Les Opéras de Philidor, de Monsigni, de Grétry et de Dalayrac.

3°. Les Opéras Français de Piccini, de Sacchini, de Salieri, &c.

4°. Les Partitions de Gluck.

5°. Les ouvrages de Paisiello, de Cimarosa, Fioravanti, Mayr, Paer, Nicolo-Isouard, &c.

6°. Les Operas de Mozart, le Requiem du même auteur, Mehul, Berton, Catel, Cherubini, Spontini, Rossini, &c., &c.

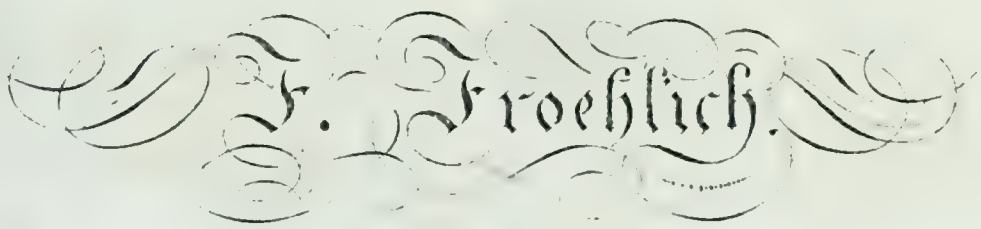
FIN.

M.S.1680

# Contrebass-Schule

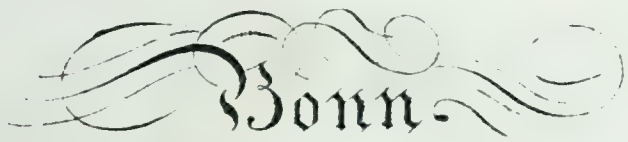
nach den Grundsätzen der besten über dieses Instrument bereits erschienenen Schriften.

bearbeitet von




(Auszug aus dessen grösserem Werke der allg: theor: prack: Musikschule)

Preis 5 Fr:




bey N. Simrock.

942.

rcma 103986
D 2627/3

# Allgemeine Bemerkungen für die Geigeninftrumente.

Unter der Benennung von Geige verfteht man in der Musik alle jene Saiteninftrumente, bey welchen die Schwingungen der Saiten vermittelft des Anftrichs eines Bogens, und die Verschiedenheit der Höhe und Tiefe der Klänge durch den Druck der Finger in verschiedenen Lagen auf dem Griffbret, dem eigentlichen musikalischen Klangmesser für diese Inftrumente erzeugt wird.

Zwar sind sie in Hinsicht ihrer Stimmung, Besaitung und Behandlung verschieden, aber sie kommen doch in der Hauptsache ihres Baues mit einander überein.

Ohne uns in die Aufzählung dieser mannigfaltigen Inftrumente einzulafsen, wollen wir nur nach unserm Zwecke von den allgemeinften, und bey einer Orchestermusik gebräuchlichften, nämlich der Violin, Viola, dem Violoncell, und dem Contrebass, oder Contraviolon handeln. Der Bau dieser Inftrumente ift folgender: ihr Korpus befteht aus einer Decke, und aus einem Boden, welche beyde vermittelft einer Zarge verbunden sind. Die Decke, oder der obere Theil des Korpus, den man auch das Dach, oder den Resonanzboden nennet, ift der wichtigfte Theil eines jeden Geigeninftrumentes, weil von der Beschaffenheit und proportionirten Stärke des Holzes, vorzüglich aber von derselben richtigem Baue sowohl die Schönheit, als auch die Stärke und völlige Gleichheit des Tones gröfstentheils abhängt. Sie wird aus völlig ausgetrocknetem Fichtenholze ausgearbeitet, und ift bald höher, bald flacher gewölbt. Der Boden befteht aus einer härtern Holzart, gewöhnlich aus Ahorn oder Maaser, ift ebenfalls gewölbt, (wovon aber bey den Contrebässen oft eine Ausnahme ift) mit der Decke von gleicher Gröfse, und mit derselben durch die Zarge, das ift durch einen höheren oder seichteren Span desselben Holzes verbunden, von welchem der Boden ift, welcher nach der länglicht runden, und in der Mitte auf beyden Seiten ausgeschweiften Form der Decke und des Bodens gebogen ift. Auf die verhältnissmäfsige Höhe dieser Zarge mit dem ganzen Baue des Inftrumentes vorzüglich der Beschaffenheit der Wölbung kömmt auch vieles an. Die Ausschweifung des Korpus dienet dazu, dafs der Bogen bey dem Anftriche der höchften und tiefften Saiten nicht an der Decke anftreiche.

Nahe an diesen beyden Ausschweifungen sind in der Decke einander gegenüber 2 schmale Einschnitte in der Form eines lateinischen *f*, welche man die F Löcher nennet, und die dazu dienen, die äussere Luft mit der in dem Korpus des Inftrumentes enthaltenen in Verbindung zu bringen, und die so genannte Stimme aufsetzen und richten zu können. Diese Stimme ift ein Stäbchen (oder ein Stab) von Holz, welches innerhalb des Korpus ein wenig hinter demjenigen Fufse des Steges, über welchem die höchfte Saite liegt, errichtet wird, um der Decke einen Gegendruck wider den Druck der beyden höchften Saiten zu verschaffen, durch welches sich auch die Schwingungen der Decke und des Bodens einander mittheilen.

Damit die Decke auch unter dem andern Fufse des Steges, auf welchen vorzüglich der Druck der tiefern Saiten wirkt, einen Gegendruck bekomme, wird an der inwendigen Seite derselben faft durch die ganze Länge hindurch ein schmales Stückchen Holz angeleimt, welches man den Balken oder Träger nennet, der nebft der Stimme vielen Einflufs auf die Qualität des Tones hat.

An dem obern Theile des Korpus ift zwischen der Decke und dem Boden der Hals eingesetzt, auf welchem das Griffbret liegt, das über einen Theil der Decke bis in die Gegend des Steges herabreicht. Der Kopf des Inftrumentes, welcher an dem obern Ende des Griff-

bretes anfängt, und ein wenig rückwärts gebogen ift, befteht aus einem ausgeftochenen Käftchen, in welchem die Stimmwirbel laufen, und welches man den Lauf, Wandel, oder Wirbelkasten nennt, dessen oberer Theil mit einer Schnecke, zuweilen auch mit einem Löwenkopf geziert ift.

Die Saiten sind an dem untern Theile des Inftrumentes vermittelft eines Knotens in die Löcher eines gewölbten Bretchens eingehängt, welches mit einer Schlinge von ftarken Darmsaiten, oder von Messingdrath an dem untern Knopfe des Inftrumentes befeftiget ift, welcher durch den untern im Innern des Inftrumentes befindlichen Klotz feftgehalten wird. Dieses Bretchen heifst man Saitenfessel, oder Saitenhalter. Von diesem an liegen sie ohngefähr in der Mitte des Korpus auf einem mit 2 Füfschen versehenen mehr, oder weniger ausgeschnittenen Stückchen Holz (denn auch dieses Ausschneiden, so wie besonders das Verhältnifs des H o l z e s d e s s e l b e n zu dem H o l z d e r D e c k e, hat Einflufs auf die Güte des Tones) welches der Steg, von einigen der Sattel genannt wird. Eigentlich ift der Sattel aber dasjenige an dem obern Ende des Griffbretes befindliche Stückchen Holz, oder Elfenbein, auf welchem die Saiten in Kimmen (kleinen Rinnen) laufen, welches das Auffliegen derselben auf dem Griffbrete verhindert.

Um nun eines oder das andere dieser Inftrumente gut spielen zu lernen, ift es nothwendig, dafs man gleich im Anfange auf ein gutes Inftrument sehe.

Ohne einem solchen findet der Schüler, wie der Lehrer unzähliche Hindernifse, welche beyde in ihren beften Vorhaben aufhalten, wenigftens doch einen bedeutenden Zeitverluft verursachen, da im Gegentheile ein gutes Inftrument dem Schüler den Vortheil gewährt, dafs er

a) schon beym erften Anfange die Richtigkeit der Grundsätze des Lehrers Z. B. im Herausziehen eines guten Klanges aus seinem Inftrumente gleich bewährt, und so seinen Fleifs dadurch belohnt findet, was ihm

b) zur Ermunterung dienet, und ihm Kraft genug verleihet, mit jeder Anftrengung es zu versuchen, eine Gleichheit der Töne auf dem Inftrumente zu gewinnen, was bey allen diesen Saiteninftrumenten eine der schwerften Aufgaben ift.

c) Wird die gröfste Höhe für den Schüler besonders jenen der Violin oder des Violoncells nicht abschreckend seyn können, indem ein gutes Inftrument selbe leicht angiebt, wenn man nur einigen Vortheil weifs, wie man die Töne in der Höhe behandeln soll, und so wird der Schüler die nöthige Gewandheit gewinnen, in jeder Lage (Applicatur) gleich gut spielen zu können, wo im Gegentheile die meiften Stücke ausserdem für denselben gar nicht, oder wenigftens nur sehr schwer zum Vortrage geeignet sind.

Besonders hüte man sich hiebey für Inftrumente, welche zu bald und, wenn man so sagen darf, zu viel auf das erfte Anschlagen schon klingen, und daher gewöhnlich viele Extension, aber wenig Intension im Klange selbft haben. Zu dieser Art von Inftrumenten gehören vorzüglich die so genannten K a r n, oder sonftige Fabrikinftrumente, wiewohl auch durch Zufall ein oder das andere erträgliche sich darunter finden kann. Sparsamkeit ift hier am unrechten Orte, um so mehr, als der Schaden, den der Schüler bey einem schlechten Inftrumente erleidet, noch weit bedeutender ift, als der Gewinn an der Kaufssumme. Man befolge daher in solchen Fällen den Rath sachkundiger Männer, oder sehe doch wenigftens darauf, dafs

1) das Inftrument einen ftarken, vollen, dabey doch aber nicht rauhen, sondern sanften, und durch alle Saiten ziemlich gleichen Klang habe. Daher mufs bey demselben

2) eine gute Proportion des Holzes zur Decke und zum Boden besonders zum Gewölbe Statt finden. Je flacher das Gewölbe ift, defto ftärker mufs das Holz seyn, hingegen kann ein

hohes Gewölbe defto schwächer seyn, je höher es ist.

3) Das Dach so wohl als der Boden mufs in der Mitte mehr Holz, als auf beyden Seiten haben, und auch bey dem höchften Gewölbe darf die Höhe oder das Zunehmen bis in den Mittelpunkt des Gewölbes, welcher den eigentlichen Schallpunkt bildet, nur allmählig erhebend sich hinziehen, da sonft die zu geschwinde Erhebung gleichsam Ecken bildet, woran die einzelnen verschiedenen Massen der Schwingungen an und abschlagen, ohne nach ihrer Beftimmung sich alle in dem Mittel oder Schallpunkte vereinigt, und so einen wahren Ton erzeugt zu haben.

4) Da bey gut gearbeiteten Inftrumenten alles im Verhältnisse seyn mufs, so kann man auch darauf sehen, dafs bey höher gewölbtem Dache die Zarge nieder, bey weniger gewölbtem höher sey, denn gute Inftrumentenmacher beobachten immer diese Regel genau.

5) Dörfen die Jahre des Holzes nicht zu fein seyn, denn Inftrumente von einem solchen Holz haben in der Regel einen schlechten dünnen Ton. Nach Verhältnifs der Gröfse derselben müssen nothwendiger Weise auch die Jahre gröber seyn. Bey den meiften guten Inftrumenten findet man, dafs die gröbern Jahre auf den beyden Enden der Decke gleich verwendet sind.

6) Mufs das Holz sehr gleich seyn, und die Jahre desselben müssen so viel möglich, besonders auf dem Deckel in gerader Linie laufen, ohne sich zu durchkreutzen. Bey guten Inftrumenten ift gewöhnlich auch schönes Holz, und sie sind sehr sauber gearbeitet, fleifsig eingelegt und geschabt, daher die nicht eingelegten Inftrumente, wenn sie nicht von den sehr alten sind, wo hie und da nicht eingelegte und doch sehr gute gearbeitet wurden, gewöhnlich wenig taugen. Hie und da ift auch ein blofser runder Strich, ftatt des eingelegten, mit Dinte oder überhaupt Schwärze gezeichnet, auch diese Inftrumente sind in der Regel wenig oder gar nichts nütze, indem sich kein Meifter mit solchem elenden Machwerk abgiebt, wiewohl dieses zum Wesentlichen des Inftrumentes eigentlich nichts beyträgt. Daher bey den guten Inftrumenten schon das Aeussere Z. B. der Schwung der Schnecke, oder die Löwenköpfe so wie die Ecken gut gearbeitet sind, die Winkel innerlich Klötzer haben, die Zargen die gehörige Fütterung, (diese befteht in angeleimten schwachen Leiften am Rande der Zargen, damit theils die Holzftärke dicker werde, theils damit der Leim die Decke, und den Boden defto mehr an der Zarge feft halte) so wie das Ganze einen Firnifs mit Oel hat, der aber nicht zu dick aufgetragen seyn darf, damit die gehörigen Erzitterungen des Inftrumentes nicht gehemmt werden.

7) Suche man ein schon ausgespieltes Inftrument zu erhalten. Alte Inftrumente sind die besten, indem bey diesen die feinern harzichten Theile des Holzes, die der Güte und leichten Ansprache dieser Inftrumente sonft sehr nachtheilig werden, schon verflogen und ausgetrocknet sind.

8) Bey jedem Inftrumente, besonders wenn dasselbe noch ziemlich neu seyn sollte, sehe man darauf, dafs die Decke nicht zu dünne ausgearbeitet sey, denn sonft ift der Klang immer kraftlos, und wird mit der Zeit immer schlechter, indem das Holz schwindet. Violen und Violoncells dörfen etwas schwächer, Violinen müfsen aber ftärker am Holze seyn.

9) Der Klang selbft mufs in die Tiefe schwingen, er darf nichts näselndes spitziges haben, sondern er mufs kräftig, helle und klingend, von allem Fremdartigen frey, und rein seyn.

Man darf nur ein gutes Inftrument dagegen probiren, so giebt sich so gleich der Unterschied.

Ift man im Besitze eines guten Inftrumentes, dann nehme man vorzüglichen Bedacht auf die gehörige Herrichtung desselben, und zwar, dafs es

1) mit reinen, proportionirten Saiten bezogen sey;

2) dafs die Saiten durch die Unterftützung des Steges die gehörige Lage über dem Griffbrete

haben, weder zu niedrig, noch zu hoch liegen, weil sie im ersten Fall einen unreinen, gedämpften und schnarrenden Klang geben, im 2ten gar nicht, oder doch nicht bequem zu drucken sind. Das Griffbret sollte daher richtig und genau abgeglichen seyn, und der Steg diejenige Form haben, welche zur bequemsten Art des Greifens dient. Gewöhnlich wird er so geschnitten, dafs die tiefern Saiten etwas weniges höher liegen. Der Fehler des Schnarrens der Saiten kann aber auch an den Kimmen liegen, worinn die Saiten laufen, wenn selbe zu tief sind. Hier mufs man einen neuen Sattel machen, und neue Kimmen einschneiden lafsen. Man hat es auch in Gewohnheit, wenn der Steg zu hoch ist, tiefe Einschnitte in denselben zu machen, um die Saiten gemächlicher zum Drucke zu erhalten. Dieses ist doppelt gefehlt, 1) weil das auf beyden Seiten hervorragende Holz die Schwingungen der Saite hemmt, 2) der Steg sein bestimmtes Verhältnifs mit dem Gewölbe, und der Stärke des Holzes zur Decke haben mufs. Eine hoch gewölbte Decke erfodert einen starken und hohen, eine niedrige oder dünne Decke einen niedrigen und dünnen Steg, welcher aber doch allzeit von festem Z.B. Ahornholz und nie so dick seyn sollte, dafs er die Schwingungen der Saiten mehr aufhält, als befördert. Der Steg hat seinen Platz auf dem Dache in der Mitte der 2 so genannten F, in gleicher Entfernung von beyden.

3) Das das Griffbret die gehörige Länge, und Breite habe: ersteres, damit es auch in den höchsten Applicaturen nicht an der nöthigen Unterlage fehle, letzteres, damit die äussersten Finger nicht so bald vom Griffbret abgleiten. Wo ein hoher Steg durch die hoch gewölbte Decke erfodert wird, mufs es nothwendiger Weise höher gelegt seyn, im Gegentheile etwas tiefer, doch nie zu tief, damit es nicht gleichsam wie der Dämpfer auf dem Stege (sordino) eben so die Erzitterungen der Decke hindere.

Eben so darf der Hals nicht zu viel hereinhängen, sondern er mufs etwas rückwärts stehen, weil sonst die Saiten nicht den gehörigen Zug und auch zu viele Länge haben, da sie in diesem Falle durch die Kimmen nicht gehörig abgeschnitten sind, wodurch der nämliche Fehler wie bey einem nicht gehörig festen Druck der Finger entsteht, dafs nämlich andere Theile mitklingen, die es nicht sollten. Der reine Klang des Tons wird dadurch gehindert, und oft auch das Greifen erschwert.

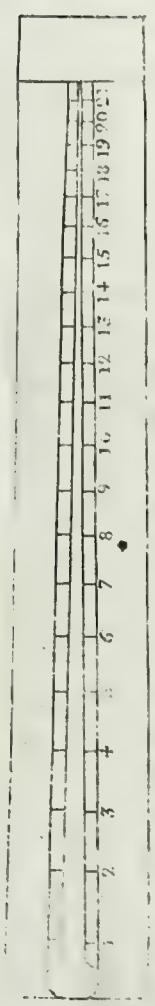
4) Dafs der Stimmstock weder zu hoch, noch zu nieder sey, an der rechten Stelle und fest stehe, damit er nicht so leicht umfalle. Er wird ein wenig hinter demjenigen Fufse des Steges aufgestellt, über welchem die dünnste Saite des Bezugs liegt. Der richtige Stand desselben trägt sehr viel zum guten Klange des Instrumentes bey, man darf sich daher keine Mühe gereuen lafsen, durch öftere Versuche den richtigen Punkt, wo das Instrument den besten Klang giebt, auszumitteln; denn derselbe hält den ganzen Körper in einer solchen Spannung, dafs dadurch die Erschütterung, welche man durch die mit dem Bogen bewegten Saiten vermittelst des Steges in ihn gebracht hat, schleunig durch den ganzen Körper verbreitet wird. Hierinn besteht die Kunst des Instrumentenmachers, dafs er der Decke und dem Boden eine dem Gewölbe verhältnifsmäfsige Stärke des Holzes gebe, welche fähig ist, den Körper im Augenblicke durchaus zu erschüttern. Auch die Dicke der Stimme (des Stimmstocks) mufs hiemit im Verhältnifse seyn, und sie darf wenigstens nur nicht zu dünne seyn.

5) Dafs die Stimmwirbel gut stehen, d. i. dafs sie beym Anspannen der Saiten nicht zurückgehen. Um dieses zu verhindern, bestreiche man sie, wenn sie nicht schon für sich fest stehen, mit Kreide, und sorge dafür, dafs selbe von festem Holze seyn, und in einer guten kegelförmigen Bohrung stehen. Bey Contrebässen ist es freylich am besten, wenn die Zapfen nach neuerer Erfindung in [illegible] laufen.

6) Dafs das Instrument von allem Schmutze, Colophoniums Staube u. s. w. ganz rein erhalten

werde, nicht lange an einem feuchten, dumpfichten Ort ftehe, kein Wasser oder sonftige Feuchtigkeit in dasselbe kommt, und dasselbe, wenn es gebraucht ift, in einem mit wollenem Zeuge beschlagenen Futteral an einem wohl temperirten Ort aufbewahrt werde. Hat man kein passendes Futteral für den Contrebass, so sorge man wenigftens, dafs derselbe mit einem Tuch bedeckt werde. Vorzüglich bewahre man auch die Inftrumente vor der Sonnenhitze, denn dadurch springt der Leim, die Fugen gehen auf, und das Holz springt gern. Ift irgend ein kleiner Sprung in dem Inftrumente, so mufs man ihn sogleich zumachen lafsen, damit er nicht weiter reisse, so wie man auch sogleich mufs nachsehen lafsen, wenn das Inftrument schnarrt, woran öfters eine Oeffnung des Inftrumentes, hie und da einer oder der andere ledig gewordene Theil Z. B. der Balken, oder die Leifte, ein innen an der Decke befindlicher Splitter, oder eine Saite Schuld ift, welche an einem empfindlichen Orte liegt, sollte es auch manchmal nur bey den Wirbeln seyn. Oft ift aber auch eine oder die andere gesponnene Saite daran Schuld, wenn an selber der Drath los geworden ift, welches auch in andern Tönen ein Schnarren verursacht. Sehr gefährlich für die Inftrumente ift es auch, wenn der Steg sich tief in die Decke eingedrungen hat, hier mufs man bey Zeiten eine ftarke Unterlage Z. B. eine ftärkere Bassleifte geben, sonft ift das ganze Inftrument in Gefahr.

Was den bey den genannten Saiteninftrumenten so wichtigen Bezug angeht, so mufs man vorzüglich dabey Rücksicht nehmen, ob das Inftrument Z. B. Violin, Violoncell zum Solo oder Ripienspielen soll hergerichtet werden. Im erften Falle mufs es nothwendiger Weise etwas schwächer, im letzten ftärker bezogen werden. Ueberhaupt aber mufs der Bezug dem Baue des Inftrumentes angemessen seyn. Manches will einen ftarken Bezug, bis ein voller Ton herauskömmt, und das ganze Inftrument in die gehörige Erzitterung gebracht ift, manches einen schwachen. Auch auf die Länge desselben kömmt vieles an, denn bey einem langen müfsen nothwendiger Weise die Saiten etwas schwächer seyn, als bey einem von kürzerer Dimension.



Wie ftark aber der Bezug seyn müfse, diefs mufs man aus mehreren angeftellten Versuchen kennen lernen, wonach man aber diejenige Stärke der Saiten unverändert beybehalten mufs, bey welcher das Inftrument den schönften Ton giebt. Hiezu ift es sehr gut, sich eines Chordómeters (Saitenmafses) zu bedienen, wovon wir hier eine Form angeben wollen, obschon man sie auf verschiedene Art verfertiget. Zwey viereckichte Stückchen Eisen oder Messing ohngefähr 6 bis 7 Zoll lang, sind an dem einen Ende so zusammen gefügt, oder geschraubt, dafs sie an dem andern Ende 3, 4 oder mehrere Linien weit von einander abftehen, so dafs zwischen beyden Theilen eine Oeffnung entftehe, welche nach der Schraube oder der Zusammenfügung zu verjüngt zuläuft. Auf beyden Seiten wird das Inftrument in Grade abgetheilt, und mit Nummern bezeichnet, welche in das Metall eingefeilt sind.

Hat man nun seinen Bezug einmal richtig gewählt, so schreibt oder zeichnet man sich jene Nummern, oder jenen Grad auf, bis wohin sich die in die Oeffnung eingeftechte Saite schieben läfst, welches dann für immer das Mafs ihrer Dicke bleibt, so dafs, wenn man das Mafs der Dicke vergröfsern, also jenes der höchften Saite um einen Grad zurückschieben wollte, man auch jenes der andern Saiten um einen Grad zurücksetzt. Wenn Z. B. bey der Violin das Mafs der Saiten folgende Nummern hätte, das E 17, A 15, D 12, so würde, wenn das E um 1 zurückgesetzt würde, A 14, D 11 erhalten. Dieser Chordometer kann für alle Saiteninftrumente gelten. Auch darf man bey dem Gebrauche desselben nicht ausser Acht lafsen, dafs man die neu aufzuziehende Saite ein wenig ftärker nehme, als diejenige ift, deren Stelle sie ersetzen soll, weil sich diese Art Saiten auf dem Inftrumente merklich ausdehnt, und schwächer wird.

Der Bezug selbst mufs so gewählt werden, dafs die richtig geftimmten Saiten ihrer ganzen Länge nach, wo man nur immer mit einem Finger gerade gegenüber beyde Saiten auf das Griffbret drückt, eine reine Quinte geben. Bey Contrebässen berührt man die Saiten nur ganz leise, auf die Art, dafs sie einen Flageolet Ton geben, indem man so die Reinheit der Quinten bey den tiefen Saiten besser unterscheiden kann. Klingen die Quinten nicht rein, so ift die höhere Saite, wenn sie den Ton zu hoch angiebt, gegen die tiefere zu ftark, oder die tiefere gegen die höhere zu schwach; klingt hingegen die höhere Saite zu tief, so ift sie gegen die tiefere zu schwach, oder die tiefere gegen die höhere zu ftark. Ehe man aber die Saiten verwechselt, mufs man vorher genau untersuchen, welche von beyden zu hoch oder zu tief in dem Quintenanschlage schwebt, im erften Falle nimmt man eine ftärkere, im 2ten eine schwächere, und so mufs man wählen, bis der ganze Bezug Quinten rein ift. Zuweilen liegt aber auch die Ursache der Unreinheit der Quinten in der ungleichen Stärke einer Saite, oder in dem ungleichen Zusammendrehen ihrer Theile, auch darinn, dafs sie Knoten haben, weswegen sie öfter, anftatt nur einen Klang zu geben, zweydeutig und also falsch klingen, In solchen Fällen, wie auch wenn die Saiten beym Anftriche pfeifen, ift es das befte, das rauhe oder falsche Ende wegzuschneiden, oder eine andere zu nehmen. Diesen Fehler kann man gewöhnlich schon vor dem Aufziehen der Saite gewahr werden, wenn man sie, so lang als der Bezug ift, (es verfteht sich bey kürzeren Saiten) an den Enden mit dem Daumen und Zeigefinger beyder Hände anzieht, und sie mit einem andern Finger anschnellt. Macht die Saite nur einfache Schwingungen, ohne dafs es scheint, als mache eine 2te oder 3te Saite dazwischen Schwingungen in entgegengesetzter Richtung, und hat sie Schnellkraft genug, so ift sie meiftens gut. Auch das Helle, Durchsichtige einer Saite dient gewöhnlich als Kennzeichen der Güte, besonders wenn man selbe aufzieht, ohne dafs sie die Farbe verändert, und weiss wird. Auch recht gut müfsen die Saiten aufbewahrt werden. Man thut diefs am Beften in einem mit Provencer Oel getränkten feinen Papier, welches man in eine Ochsenblase fteckt, und selbe weder an einem dumpfen Orte, noch an einem solchen aufbewahrt, wo sie der Luft ausgesetzt sind.

Vorzüglich genau mufs man mit den übersponnenen Saiten seyn, damit das Verhältniss ihrer Dicke als noch ungesponnen, und der Dicke des Drathes genau getroffen, besonders, dafs sie fest übersponnen seyn, daher müfsen die Saiten, welche übersponnen werden sollen, entweder schon ausgedehnt, und gebraucht seyn, oder man mufs sie erft vorher sehr ausdehnen, damit dieses nicht späterhin geschieht, wodurch der Drath losgeht, und ein schnarrender Ton entfteht. Zwar hat man kein beftimmtes Verhältnifs der Saiten eines Bezugs zu einander, und es mufs, wie schon oben gesagt wurde, durch mehrere Versuche gefunden werden, doch giebt man gewöhnlich an, dafs das A zu E auf der Violin ohngefähr ein ftarkes Drittheil ftärker, noch mehr aber das D zu A seyn müfse, indem das G eigentlich als ein schwaches übersponnenes A angegeben wird. Bey der Viola darf das D nicht so dick gegen das A seyn, wie bey der Violin, das G ift dann ein übersponnenes A, und das C ein übersponnenes doch nicht zu ftarkes D mit etwas ftärkerem Drath als beym G.

Das A auf dem Violoncell nehme man wie ein etwas schwaches D auf der Violin, das D um ein Drittheil ftärker, das G ift ein übersponnenes A nur mit etwas feinerm Drath, das C ein übersponnenes D mit etwas ftärkerm Drath als jener bey dem C auf der Viola.

Das G auf dem Contrebass nehme man ohngefähr so dick, dafs es zu № 2 des Chordometers pafst, das D ftärker als № 1, das A so ftark, dafs es das untere Loch ausfüllt. Das E ein ftark ausgedehntes D, mit einem nicht zu ftarken Drath übersponnen, damit die Saite vollklinge, und leichter anzuftreichen sey. Diese Saite, so wie überhaupt alle übersponnenen müfsen mit dem Bogenftrich fefter angeftrichen werden.

Worauf man bey allen Saiteninftrumenten noch besonders zu sehen hat, ift der Bogen, welcher bey der Violin, Viola und dem Violoncell mit weissen, und dem Contrebass mit schwarzen Pfer-

debaaten bezogen wird, weil erftere zur Hervorbringung eines saftern Klanges dienen, letztere aber vermittelft ihrer Rauhheit die stärkern Saiten eher in Erschütterung bringen. Dieser Bogen wird mit Colophonium beftrichen, welches bey der Violinen, Violen und Violoncells, besonders bey beyden erften sehr gereinigt seyn mufs, um alles Rauhe im Tone zu vermeiden, und gewöhnlich dadurch bewerkftelliget wird, dafs man es einige Zeit kocht, und dasselbe mit hinzugeschüttetem Weinessig reiniget. Die Contrebassisten bedienen sich noch einer besonders angreifenden Mischung, welche gewöhnlich aus Pech und Colophonium, und im Winter, um es flüfsiger zu machen, aus etwas Wachs befteht.

Von der Güte eines Bogens in Hinsicht seiner Gleichheit im Zuge, seiner verhältnissmässigen Schwere, seiner Länge u. s. w. hängt sehr viel von der Güte des Klanges ab, welchen man aus dem Inftrumente herauszieht. Es lafsen sich zwar hierüber keine allgemeinen Beftimmungen feftsetzen, indem es hierinn hauptsächlich auf den Spieler ankömmt, ob ihm ein schwerer oder leichter, längerer oder kürzerer Bogen zuspricht, doch wird es manchem nicht unangenehm seyn, folgende Eigenschaften eines guten Bogens für die Violin, welche auch meftens für jenen des Violoncells, und theils auch jenen des Contrebasses anwendbar sind, hier zu finden.

1) Mufs er von sehr hartem und elastischem Holze seyn. Gemeiniglich bedient man sich dazu derjenigen Art des Brasilienholzes die man Fernambuck nennet, oder auch des Schlangenholzes. Bögen von derjenigen Art des Brasilienholzes, dessen Spähne im Wasser gekocht, eine blaue Farbe geben, haben zu wenig Elastizität und schwanken zu sehr. Diese Feftigkeit des Holzes beym Bogen ift nothwendig, damit derselbe dem Drucke seines Bezuges auf die Saiten hinlänglich widerftehe, oder damit sich der Stab im Streichen nicht mit dem Bogen zugleich auf die Saiten lege.

2) Der Stab darf, wenn der Bezug zum Spielen genörig (nach der Hand des Spielers) angespannt ift, von dem Frosche an bis zum Kopfe auf keiner Seite aus der Richtung einer geraden Linie abweichen, weil er sonft nach Beschaffenheit dieser Abweichung bey dem Vortrage geschwinder Noten entweder zu sehr, oder zu wenig von den Saiten abspringt. Der Kopf mufs daher seine verhältnissmäfsige Schwere haben, weswegen gewöhnlich Köpfe mit Spitzen nicht so gut sind: besonders darf die Stange am Kopfe nicht zu dünn seyn, sondern sie mufs sich vom Frosche an sehr unmerklich verdünnen, so, dafs der Spieler, wenn er noch so viel und ftark zu spielen hat, nie genöthiget ift, den Bogen so zu spannen, dafs sich die Stange vorne beym Kopfe ausbiege. Sie mufs im Gegentheile allzeit in der Mitte den Haaren am meiften zuftehen, welches man am beften bemerkt, wenn man die Haare nachläfst, und die Stange von oben und unten ganz gleich, also gerade in der Mitte sich so an dieselben hinbiegt, dafs diese an die Stange anliegen. Auch der Frosch mufs unbeweglich ftehen.

3) Der Bezug darf weder aus zu viel, noch aus zu wenig Haaren beftehen. Ein zu ftarker Bezug hindert im Streichen die Schwingungen der Saiten, und zu wenig Haare greifen die Saiten nicht genug an. Vorzüglich sehe man auf sehr weisse Haare, denn diese allein geben den angenehmften reinften Ton. Ferner dörfen die Haare nicht zu dünne, und zu sehr abgeschliffen seyn, indem letztere kein Colophonium annehmen. Man hüte sich daher, wenn zu viel von diesem Harze an den Haaren klebt, dieses mit einem Messer wegzuschaben, weil so die Haare an ihrer Dicke verlieren. Doch mufs der Bogen in diesem Falle ftets gereiniget werden, denn zu viel Colophonium macht den Ton äusserft rauh, so wie auch zu ftarke, zu nahe, und zu breit an einander liegende Haare. Manchmal sind diese auch zu kurz, welches man findet, wenn beym Herausziehen der Schraube die Haare noch (mehr oder weniger) gespannt bleiben. Dieses ift eben so schädlich, wie zu lange Haare, welche bey der richtigen Spannung des Bogens noch umher hänger, letztere mufs man abschneiden, denn das gewöhnliche Herausreissen der Haare verdirbt

frühzeitig den Bezug, da dieselben mit flüfsig gemachtem Colophonium in die im Kopfe des Bogens hiezu befindliche Oeffnung eingegossen sind, wo dann durch das Herausreissen einzelner Haare, ein Stückchen dieses Harzes um das andere sich losreifst, und endlich der ganze Bezug seine Feftigkeit verliert.

Die Länge der Haare bey einem Violinbogen beträgt ohngefähr 26 Zoll. Der Bogen für die Viola unterscheidet sich mehr durch die gröfsere Schwere, als die Länge. Bey dem Bogen des Violoncells ift die Länge der Haare ohngefähr 24 Zoll, und bey jenem des Contrebasses beyläufig 20 bis 22 Zoll. Personen, welche lange Arme haben, können sich wohl auch eines längern Bogens bedienen, ein zu langer Bogen aber würde nicht Kraft genug haben, besonders bey den 2 letzten Inftrumenten, die dicken Saiten anzuftreichen, und ein zu kurzer Bogen würde nicht geschickt genug seyn, volle und gehaltene Töne aus dem Inftrumente zu ziehen. Ift der Bogen Z. B. bey der Violin, dem Violoncell etwas zu leicht, so rückt man unvermerkt den erften Finger auf dem Stock weiter vor, wodurch er das Gewicht des schweren Bogens ersetzt, welcher Vortheil sehr dienlich ift, wenn man mit fremden Bögen spielen mufs.

4) Die Schraube mufs auch bey dem Bogen vorzüglich berücksichtiget werden. Ehe man daher einen Bogen kauft, mufs man erft vorher untersuchen, ob sie leicht gehe, nicht schon zu viel ausgedreht sey, ob selbe die Haare gehörig und den Frosch so feft an die Stange anschliefse, dafs er mit dieser gleichsam aus einem Stücke scheint gemacht zu seyn. Bögen ohne Schraube sind natürlich ganz zu verwerfen.

5) Verzierungen von Silber, Schildkrot, u. d. gl. sind meiftens nur die Decke mancher Fehler des Bogens, und schaden mehr, als sie nützen, indem sie denselben in der Regel zu schwer machen.

Doch sind alle diese Eigenschaften noch nicht hinreichend, den Spieler beym Ankaufe neuer Bögen ganz sicher zu ftellen, vorzüglich darinn, dafs sie sich nicht mit der Zeit werfen, und auswärts biegen. Es ift daher weit besser, sich eines schon gebrauchten Bogens zu bedienen. Sind auch die Haare und der Frosch abgenutzt, so läfst man sie neu machen, wenn nur der Bogen übrigens die angegebenen Eigenschaften hat.

Nach dem Spielen lafse man den Bogen etwas nach, damit er nicht durch beftändiges Spannen schlaff werde; eben so, wenn man ihn aus einem kalten und feuchten Orte in die Wärme bringt, indem sich die Haare in der Kälte, und bey feuchtem Wetter ausdehnen, in der Wärme hingegen zusammen ziehen. Um das Fett, den gewöhnlichen Schmutz vom Gebrauche des Colophoniums, oder andere Unreinigkeiten aus demselben zu bringen, läfst man die Schraube beym Frosche ganz nach, nimmt laulicht Wasser und Seife (auch bey kleinen Unreinigkeiten blos reines Salz und Löschpapier) und wäscht damit das Fett wieder heraus, trocknet die Haare mit einem reinen leinenen Tuche, schraubt sie nur in etwas mit dem Frosche wieder an, damit sie sich gleich ziehen, und beftreicht ihn wieder mit Colophonium.

Da es, um einen reinlichen Ton aus dem Inftrumente bringen zu können, sehr viel darauf ankömmt, dafs der Bogen weder zu viel, noch zu wenig, besonders aber im richtigen Verhältnisse der Theile des Bogens beftrichen werde, so wird es hier nicht überflüfsig seyn, für jene, welche hievon noch keine genaue Kenntniss haben, eine Methode anzugeben, wie dieses am füglicften geschehen könne.

Zuerft ziehet man den Bogen durch ganz kurze Striche am Kopfe so lange durch das Colophonium, bis dieses Harz etwas warm wird, und sich sonach leichter und gleicher aufftreicht. Dann fährt man langsam, ohne abzusetzen, herab bis an den Frosch. Hier macht man wieder

mehrere kurze Striche, je nachdem das Colophonium schon mehr oder weniger erwärmt ift, indem man von dem Frosche wieder durch einen fortlaufenden langsamen Strich bis zum Kopfe, dann eben so wieder zum Frosche, und zwar so lange fortfährt, bis man den Bogen hinlänglich beftrichen glaubt.

Dieses Verfahren hat den Vortheil, dafs 1) der Bogen am Kopfe, und am Frosche das meifte Colophonium, weniger die Mitte, und diese dafselbe ganz gleich erhält, was zur Hervorbringung eines gleichen fliefsenden, besonders sanften Zuges äusserft nothwendig ift; 2) die Haare dadurch nicht so nachlafsen, als wenn man, wie es häufig geschieht, den Bogen in der Mitte zu beftreichen anfängt, oder es hier am meiften thut, wodurch sich die Haare, durch das Aufdrucken mit dem Colophonium gedrungen, in der Mitte gegen die Stange zu beugen, nachlafsen, und sich nach und nach aus dem obern Klötzchen, durch welches sie eingespannt sind, erledigen, wodurch eine ungleiche Spannung der Haare, somit ein ungleicher Ton entfteht.

# Von dem Contre Bafs oder Contra Violon.

§ 1 Werth und Charakter des Inftrumentes.

Demjenigen, der weifs, was der Bafs der ganzen Musik ift, kann unmöglich die Wichtigkeit dieses Inftrumentes bey einer Orchefter Musik fremd seyn. So wie einem ganzen Orgelwerke die gehörige Anzahl und Kraft der Bafsftimmen, ein kräftiges Pedal zur Erhebung dient, und demselben Fülle und Majeftät verleiht, so ift es auch mit dem gut besetzten Bafs bey einer Orchester Musik, defsen Bafis immer der Contre Bafs bleibt. Die Folge der Töne die er angibt, sind die Grundlage der Harmonie, und die Tiefe, in welcher diese erklingen, dient dazu, um als Gegensatz gegen die höhern Töne der andern musik: Werkzeuge den Eindruck zu vollenden, welchen das von einem guten Tonsetzer gelieferte Tongemählde auf unser Herz haben mufs. Wenn daher bey jenen Anmuth und Grazie sich vorfindet, so herrscht bey diesem Kraft, Fülle und Würde, und nur aus der beyderseitigen Verschmelzung zu gleicher Wirkung ftrahlt das vollkommene Product des musik: Seelenmahlers wieder. Der vorzügliche Werth dieses Inftrumentes ergibt sich aus dem Gesagten eben so, als die wichtigen Forderungen, die man an jenen machen kann, welcher es sich anmafset, dieses Inftrument gehörig behandeln zu können. Wir können nicht umhin, die verderbliche Gewohnheit bey vielen Orcheftern zu rügen, wo man dieses Inftrument Personen anvertraut, die, wenn sie auch einige Fertigkeit im Mechanischen defselben sich erworben haben, weit entfernt, den tiefen Charakter zu ahnden, welcher in der von ihnen vorzutragenden Stimme liegt, theils mit Oberflächlichkeit die würdigften kräftigften Stellen, den reinen Ausflufs der höhern Begeifterung des Tonsetzers, mit Kälte behandeln, theils die sanfteften zarteften Gegensätze mit einem unzeitigen geschmacklosen Feuer verderben. Man darf es daher behaupten, dafs ein guter, den oben angegebenen Foderungen entfprechender, Contrebafsift, so zu sagen, die Seele der ganzen Musik sey.

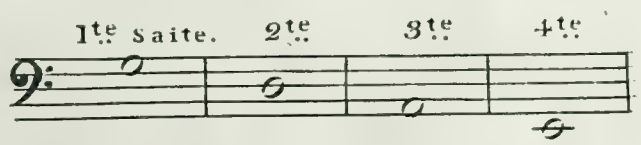
Als Herr seines Tones wird er durch den tiefen vollen, und dabey doch reinen Klang sowohl die sanfteften Stellen heben, als vorzüglich beym Wachsen und Steigern der Empfindungen durch das Zunehmen der Kraft in seinem Tone bis zum *ff* alle Stufen durchgehen, und alle Schattirungen dem Ganzen verleihen, wie sie kein anderes Inftrument zu geben vermag.

Da nun noch dieses Inftrument wegen seinem vollen durchdringenden Klang, bey nicht ganz genauer Behandlung, besonders wenn der Spieler nicht so ganz taktfeft seyn sollte, die gröften Störungen bey einem Orchefter hervorbringen kann, so sieht man daraus, wie nothwendig es sey,

blos einem in jeder musikalischen Hinsicht vollkommen gebildeten Manne diesen wichtigen Poften anzuvertrauen. Zugleich wird derjenige, welcher sich auf dieses Inftrument verlegen will, dadurch einsehen, wie vielen Fleifs er auf die genaue und gründliche Erlernung dieses Inftrumentes sowohl, als die Erlangung der zu diesem Poften nöthigen musik: Bildung verwenden müfse.

§ 2. Stimmung und Haltung des Inftrumentes.

Ueber die Nothwendigkeit, den Schüler bey Zeiten sein Inftrument rein ftimmen zu lehren, Sieh den § 2. der Viol: Schule. Man ftimmt dieses Inftrument auf verschiedene Art, so wie auch dafselbe bald mit 5, 4, auch 3 Saiten bezogen ift. Die erften ftimmt man häufig so, dafs die erfte a, die zweite fis, die dritte d, die vierte wieder a und die tieffte f ftimmt. Die zweitere Art ftimmt man entweder in Quarten oder so, das die 1te a, die 2te f, die 3te c und die tieffte g gibt, und die dreysaitigen entweder auch in Quarten, oder gar nach Quinten, z. B. a, d, g, wie die drey höheren Saiten des Violoncells. Unter allen diesen halten wir die letzte Art als die verwerflichfte, und jene in Quarten, wo die 1te Saite g, die 2te d, die 3te a, die 4te e, oder bey einem dreysaitigen, wo ebenfalls die 1te g, die 2te d, die 3te a ftimmt, als für die befte, indem bey derselben die Applicaturen auf diesem, gewifs schwer zu behandelnden, Inftrumente nicht allein sehr sicher, sondern auch verhältnifsmäfsig weit leichter sind. Es ift auch diese Stimmung der eigentlichen Benennung dieses Inftrumentes: Contre Bafs, Contra Violon gemäfs, indem es genau die nämliche Stimmung, wie bey der Violin, nur entgegengesetzt ift, so dafs, was bey dieser die höchfte (e) ift, bey jenem die tieffte wird, was bey allen übrigen Saiten eintrifft. Deswegen ift auch bey dem Contre Bafs das Verhältnifs der Saiten zu einander das der Quarte, da es bey der Violin jenes der Quinte ift; denn eine umgekehrte Quinte ift eine Quarte. Dafs übrigens ein viersaitiger in Quarten geftimmter Contre Bafs einem gleichgeftimmten dreysaitigen weit vorzuziehen sey, verfteht sich ohnehin, indem man so mehr Töne in der Tiefe gewinnt, was für den Bafs sehr wichtig ift. Die Stimmung wäre sonach folgende:




Da der Contre Bafs 16 füfsig, und das Violoncell nur 8 füfsig ift, so verfteht es sich, dafs alle diese Töne noch um eine ganze Octave tiefer ftimmen, als auf dem Violoncell.

Da zum gewöhnlichen Stimmtone a angegeben wird, dieses Inftrument aber auf der erften Saite g ftimmt, so mögte diefs dem Anfänger einige Schwierigkeit im Beftimmen des reinen Verhältnifses der Untersecunde machen, welches sich aber durch eine fleifsige Gewohnheit heben wird. Nebft dem kann man sich auch das d oder a angeben lafsen, und danach die andern Saiten ftimmen.

Da aber die Reinheit der Stimmung sich bey diesem Inftrument wegen des tiefen Tones, besonders der tiefern Saiten, schwer beftimmen läfst, um aber rein greifen zu können, selbe, so genau als möglich, hergeftellt werden mufs, so mögte diefs ein gutes Mittel seyn, um zu erfahren, ob die Stimmung ganz rein sey, oder nicht; wenn man die Octave der 4 leeren Saiten als Flageolet Ton nimmt. ( wobey der Bogen scharf gezogen, der Finger oder die Hand aber ganz leise auf die Saite gelegt wird.) Diese Octave liegt im Mittelpunkte der Saite, und sie wird auf allen Saiten mit einem von 2 zu 2 Saiten fortgesetzten gleichen Fingersatze anfprechen, wenn die Stimmung rein ift.

Was die Haltung des Inftrumentes angeht, so setzt man es beynahe in gleicher Richtung mit dem Körper, nur etwas vor, so dafs die rechte Zarge defselben zunächft an die linke Hüfte, und der untere Ausschnitt an das linke Knie angelehnt sey. Sieh Fig: 1. Letzteres ift sehr wichtig, denn man wird dadurch in den Stand gesetzt, besonders bey vorkommenden Sprüngen von der höhern Octave in die tiefere, hauptsächlich, wenn sich diese in das tiefe e fpielen, während dem man die höhere Note fpielt, dem Inftrumente eine unbemerkbare schnelle Wendung nach vornehin zu geben, wodurch man in den Stand gesetzt wird, die Tiefe mit Kraft und doch mit Leichtigkeit heraus heben zu können, was sich ohne dem nicht thuen läfst. Zugleich erhält man dadurch den Vortheil, dafs der Körper seine gerade Stellung ohne alle Verrückung defselben behält, und die Hand dabey aufser Spiel bleibt, was sonft dafselbe erschweren, und den Zusammenhang mehr oder weniger ftören müfste. Doch darf dieses Anlehnen nicht gewaltsam seyn, weil es sonft dem Spieler beschwerlich fallen würde, der ohnehin bey manchen schwierigen Stellen, besonders in höhern Lagen, das Inftrument näher an den Leib drücken mufs. Uebrigens mufs die Stellung des Spielers ganz gerade, frey und ungezwungen, und voller Anftand seyn, was auch schon die Würde des Inftrumentes mit sich bringt. Die Bruft mufs sich etwas rückwärts ziehen, so, dafs das Gewicht des ganzen Körpers auf dem rechten Fufse ruhe, welcher von dem linken etwas entfernt und zurückgesetzt werden mufs.

Die Hand wird so an den Hals des Inftrumentes gesetzt, dafs der Daumen unter dem Halse mit dem erften Finger auf dem Griffbrete in gleicher Richtung sey, und so zu sagen diesem zur Wiederlage und Unterftützung diene. Da alle Griffe entweder mit der ganzen Fauft, oder mit dem erften Finger gemacht werden, so ift diese Lage des Daumens um so nothwendiger, als dadurch der erfte Finger diejenige Kraft erhält, welche er haben mufs, um einen Ton hervorbringen zu können, welcher jenem mit der ganzen Fauft erzeugten an innerer Kraft des Klanges gleichkömmt. Ein Umftand, welcher bey diesem Inftrumente von Saite des Spielenden sehr zu berücksichtigen ift. Doch mufs die Hand im Ganzen leicht angelegt werden, weil sonft die Leichtigkeit in der Ausführung, besonders geschwinder Paisagen, darunter leiden würde.

*Fig: 1.*

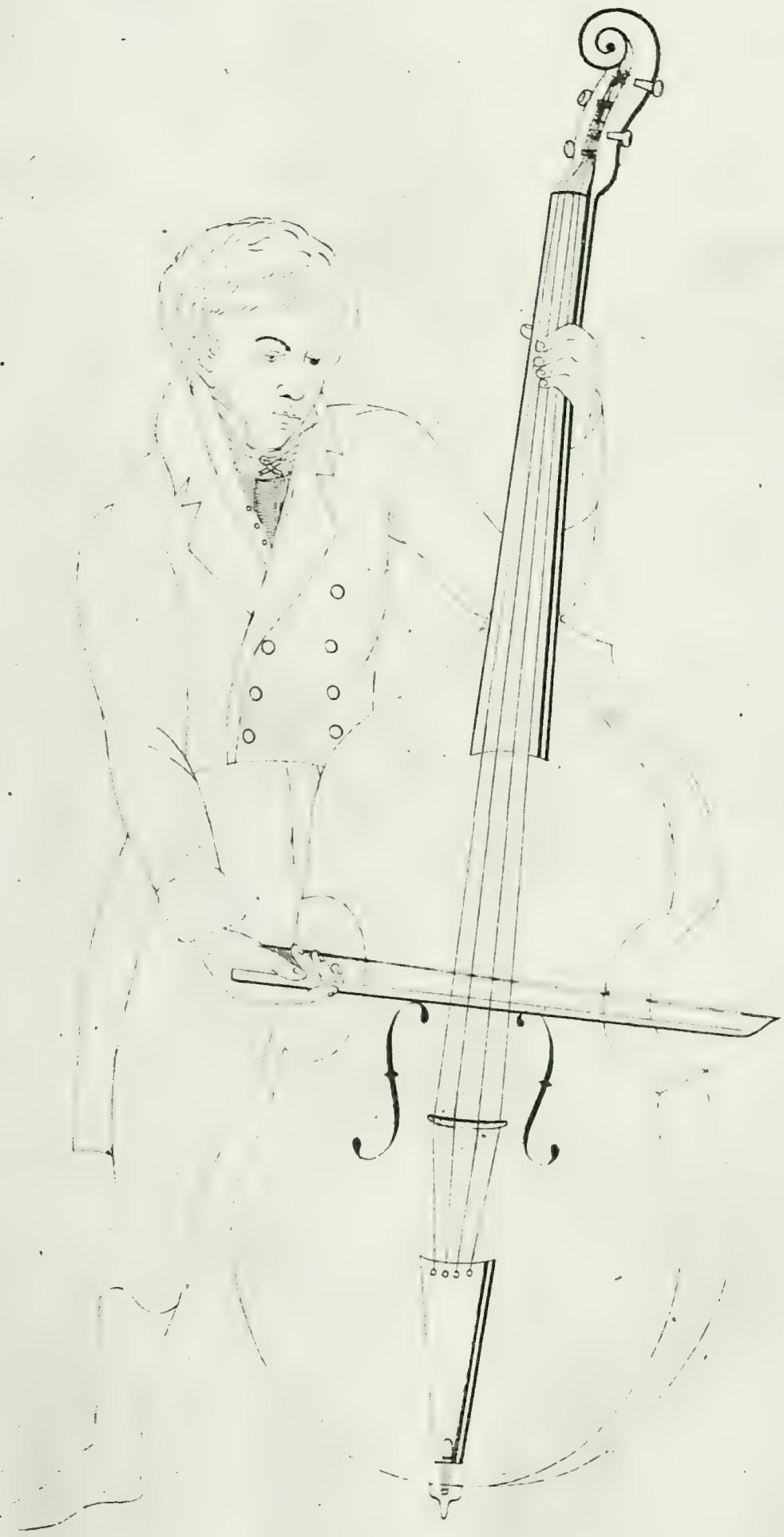


Fig: 3.

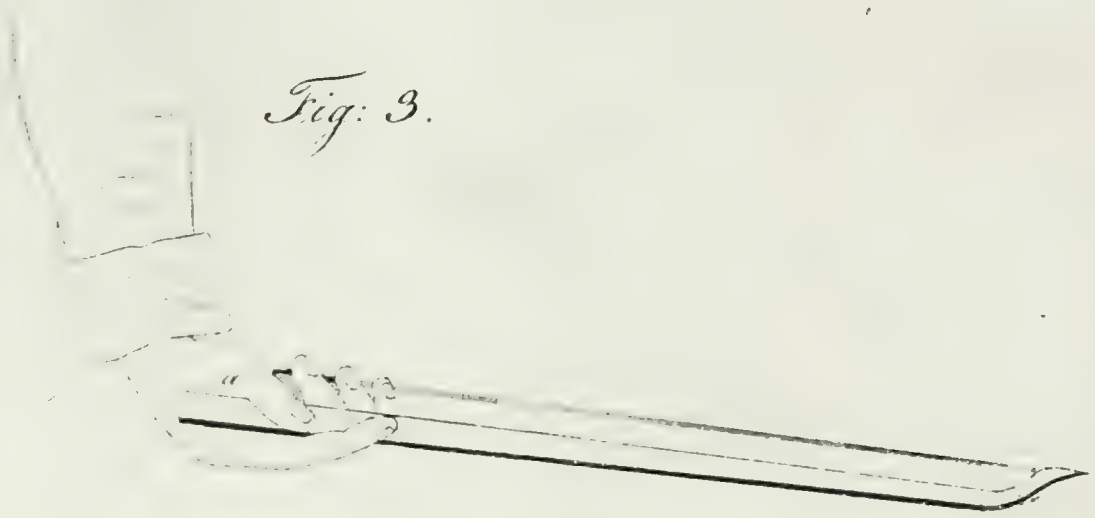
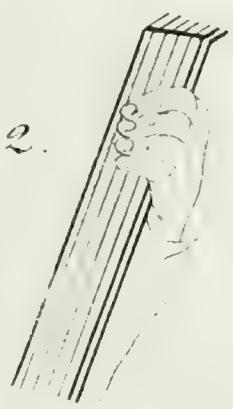


Fig: 2.



Die Finger werden nicht wie bey dem Violoncell mit der Spitze aufgesetzt, sondern flach hinübergelegt, so dafs die Saiten mit dem untern fleischichten Theile des erften Gliedes gedrückt werden. Sieh Fig: 2. Man erhält so mehr Stärke, wovon man sich leicht überzeugen wird, wenn man den auf beyderley Art hervorgebrachten Ton gegeneinander vergleicht. Sie müfsen so genau neben einander gelegt werden, dafs alle Theile der unter der Hand befindlichen Saite genau bedeckt, und jene gleichsam geschlofsen ift. Da eine auf diese Art gelegte gewöhnliche Mannshand genau das Verhältnifs eines halben Tones fafst, so, dafs, wenn, z. B. der erfte Finger e greifet, das Schliefsen der ganzen Hand f gibt, so folgt daraus, dafs jene, welche den kl. Finger weglafsen, oder wohl gar seitwärts ftrecken, weder die Sicherheit im Reingreiffen, noch auch diejenige Kraft haben können, welche eine genau geschlofsene Hand gibt. Da ein längeres Spiel auf diesem Inftrumente, wegen des bey den dicken Saiten defselben anzuwendenden ftarken Drucks, die Finger, besonders wenn die Haut daran etwas zarter ift, unfehlbar verletzen, und zum fernern Spiele untauglich machen würde, so ift man gewohnt, einen ledernen Handschuh über selbe anzuziehn.

## § 3. Von der Bogen-führung.

Der Bogen wird bey dem Contre Bafs nicht, wie bey dem Violoncell, mit gerader Richtung der Hand, sondern umgekehrt und so gefafst, dafs die innere flache Seite derselben in die Höhe fteht. Sieh Fig: 1.

Der kleine, der folgende, und der Mittelfinger werden in den Frosch des Bogens, und der Daumen, welcher am Ende des Frosches angesetzt wird, auf den Frosch genau neben der herablaufenden Bogenftange gelegt. Der Zeigefinger erhält seine Lage gewöhnlich unter der Bogenftange, doch so, dafs er sich nie zu weit vom Daumen entferne, sondern immer mit demselben in Verbindung bleibe. Ift grofse Stärke nothwendig, so zieht man ihn herauf, bringt ihn dem Daumen näher, um so einen feftern Schlufs der Hand zu erhalten. Sieh Fig: 3.

Manche legen den Zeigefinger in den Frosch, da man sich aber hiedurch einer bedeutenden Hilfe, um die Kraft des Anziehens der Bogenftange vermehren, und den Strich nach Gefallen lenken zu können, beraubt, eben dadurch noch die Lage des Daumens von der Bogenftange entfernt wird, was zum Hervorbringen eines guten Tones aus dem Inftrumente unentbehrlich ift, so sieht man das Fehlerhafte dieses Verfahrens. Oft ift auch der Frosch zu enge, als dafs er die drey obengenannten Finger fafsen kann; in diesem Falle wäre es freilich das Befte, sich nach einem Bogen mit einem weitern Frosche umzusehn, oder man müfste den kl. Finger neben den Frosch zunächft an die Haare legen, doch so, dafs dadurch der Schlufs der Hand, und die vereinigte Kraft aller Finger nicht geftört wird.

Vorzüglich wichtig ift es aber, den Schüler aufmerksam zu machen, dafs der für die Bogenführung wichtigfte Platz der Hand jener in der Fig: 3 mit a bezeichnete zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger sey. Dieser Platz fängt schon von dem Ende des Einschnittes an, welcher zwischen dem Daumen und dem Zeigefinger Statt findet. In diesen Einschnitt kömmt die

Bogenftange zu liegen, und diese setzt den Einschnitt in das Innere der Hand gleichsam fort, so, als wenn sie das Daumenglied von der übrigen Hand sondern wollte, was aber nur der Fall ift, wenn der Bogen in gerader Richtung gehalten wird. Soll mehr Kraft angewendet werden, so wird dieser Einschnitt tiefer, seichter im Gegentheile wird er seyn, beym Nachlafsen des Bogens, beym Abnehmen der Stärke. Deswegen sollte auch eigentlich die Bogenftange ohngefähr anderthalb Zoll über den Frosch herausgehen.

Dafs, und wie man die Bogenftange, um einen ftärkern Ton hervorzubringen, oder beym Wachsen, anziehen und dieselbe, um einen schwächern zu erzeugen, oder beym Abnehmen, nachlafsen mufse, weifs bereits der Schüler. Wir machen denselben mit noch zwey andern hiezu dienlichen Mitteln bekannt. Das erfte ift das Näherrücken mit dem Bogen an den Steg, um mehr Ton zu erhalten, so wie das Entfernen defselben von diesem, um den Ton verlieren zu lafsen, sieh S 67 in der Violoncell Schule: das zweite, das Verftärken oder Nachlafsen des Druckes der Hand, welcher aber doch immer so feft seyn mufs, dafs dadurch ein voller klingender Ton zum Vorscheine kömmt. Dieses sind die vorzüglichften Mittel, um jene Schattierungen des Tons hervorbringen zu können, welche der musik: Ausdruck fodert, wovon weiter unten in dem Artikel vom Vortrage mehr gehandelt werden wird.

Doch lafse man im Anfange den Schüler sich hauptsächlich üben, einen gleich ftarken Ton aus dem Inftrumente zu ziehen. Es geschieht, wenn man mit mittlerer Stärke unten am Frosche anfängt, und diese vermehrt, je mehr man sich der Spitze des Bogens nähert.

Der Grund dieses Verfahrens liegt darin, dafs nämlich die gröfte Kraft des Bogens unten am Frosche liegt, welche gegen die Spitze zu immer abnimmt, somit durch die Verftärkung des Drucks gleich gehalten werden mufs. Der Hinaufftrich wird sonach mit ftarkem Druck anfangen, welcher gegen den Frosch zu immer verhältnifsmäfsig abnimmt.

Der Strich wird ohngefähr 4 Zoll vom Stege entfernt in gerader Richtung geführt. Der Stock mufs beynahe ganz gerade, doch etwas weniges gegen den Sattel gekehrt gehalten werden. Hierüber, so wie über die Beugung des Gelenkes der Hand, welche den Bogen führt, sieh Seite 59. 60 der Violoncell Sch: wovon das meifte auf dieses Inftrument anwendbar ift

Da besonders für den Contra Bafs Spieler nichts wichtigeres seyn kann, als Herr seines Bogens zu seyn, so lafse man die obengegebenen Regeln des Strichs so lange üben, bis er denselben, soviel für den Anfang möglich ift, ganz in seiner Gewalt hat. Man lafse ihn daher im Anfange blos leere Saiten fpielen, wo der, durch einen kräftigern Strich hervorgebrachte vollere Ton, denselben selbft überzeugen kann, ob er den Bogen ziemlich in seiner Gewalt habe, oder nicht. Im erften Falle schreite man zu den

§ 4. Regeln der verschiedenen Griffe auf dem Contre Bafs.

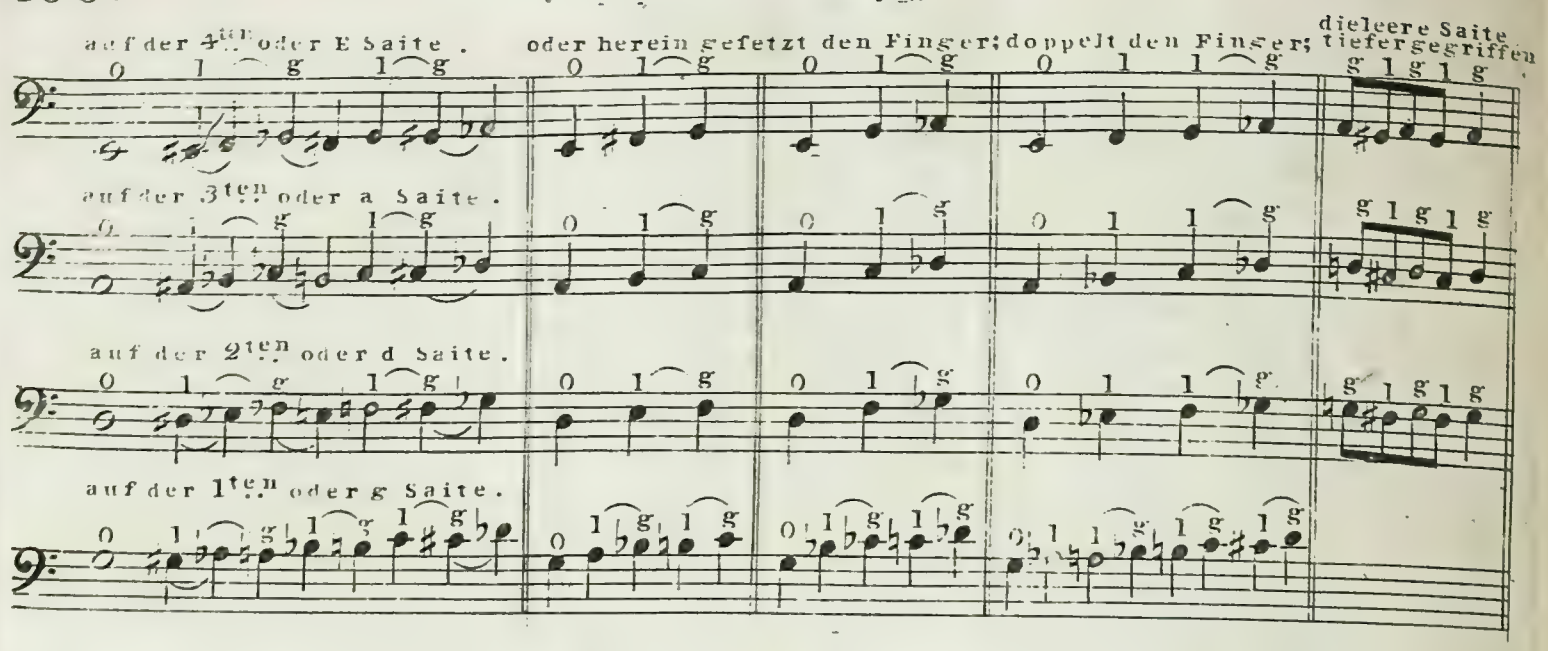
Ueber die Haltung der linken Hand, den Schlufs derselben, u. s. w. ift das Nöthige bereits schon oben gesagt worden. Dort wurde auch angegeben, dafs alle Griffe mit dem erften Finger, und der ganzen Hand oder Fauft abwech-

selnd geschehen.

Dafs diese Abwechslung sehr viel zur leichten Behandlung dieses ohnehin zimlich schweistreibenden Inftrumentes beytrage, ift unleugbar. Doch läfst sich kein beftimmtes Gesetz dieser Abwechslung selbft angeben, indem es hierin auf die Tonart, die Lage der ganzen und halben Töne, vorzüglich das näher oder entfernter Liegen von den leeren Saiten, welche oft wegen der Vorzeichnung gar nicht anwendbar sind, u. dgl: ankömmt. Doch können wir als eine unfehlbar zu beobachtende Regel angeben, dafs alle jene Töne, welche durch vorzügliche Kraft herausgehoben werden sollen, mit der ganzen Hand oder der Fauft gegriffen werden, besonders, wenn sich diefs in irgend einem langsammeren Zeitmafse, oder bey längeren Noten thuen läfst, indem natürlich die ganze Fauft die Töne kräftiger abdrücken kann, als der einzelne Finger.

(Die ganze Hand oder Fauft werden wir künftig mit einem g, den erften Finger mit 1, und die leere Saite mit 0 andeuten.)

Als Folge dieses Grundsatzes werden daher die Grundtöne irgend einer Leiter, besonders der obere in dem sich die Leiter schliefst, mit der ganzen Hand genommen werden müfsen, wie diefs die in den folgenden Tonleitern angezeigte Ordnung der Griffe geben wird. Da immer von dem 7ten zu dem 8ten Tone einer Leiter, wie es in den allg: Grundsätzen bereits erklärt wurde, das Verhältnifs eines halben Tones Statt findet, dieses Verhältnifs aber so sicher in dem Zwischenraume zwischen dem erften Finger und der ganzen Hand liegt, wenn einer nicht eine sehr ftarke Hand hat, in welchem Falle er sich mit dem engern Schlufs derselben helfen kann, so ergiebt sich ein neuer Grund dieses Verfahrens. Aus diesem Grunde, und um dieses, so zu sagen in dem Baue der Hand liegende, Verhältnifs öfter zu erhalten, wird hie und da der erfte Finger, so wie auch die ganze Hand mehrmalen hintereinander eingesetzt, worauf der Schüler bey dem Studium der folgenden Griffordnung vorzüglich sehen mufs. Es verfteht sich, dafs es hierbey darauf ankömt, den Punkt des Einsatzes genau zu treffen, ohne welchem keine Reinheit möglich ift, welche doch unter die wichtigften Erforderniffe bey einem Contrebafsiften gehört, indem er die Grundtöne angeben soll, die, wenn sie falsch intonirt werden, alle Accorde verändern, sie wenigftens unbeftimmt machen, und so die ganze Folge der Harmonie verderben. Um den Schüler zu der hiezu nöthigen Sicherheit zu führen, ift es nothwendig, denselben über die, bey jedem Sprunge, bey jedem Herein oder Hinaussetzen der Hand oder des erften Fingers, vorkommenden Tonverhältnifse zu belehren, und ihn über selbe auszufragen, wodurch er den Grund aller folgenden Applicaturen oder Griffordnungen einzusehen, und sich selbft in andern Fällen zu helfen, im Stande ift. So wird er z. B. um das f auf der e Saite zu erhalten, zwischen welchen beyden Tönen das Verhältnifs eines halben Tones Statt findet, den erften Finger ohngefähr 3 Zoll weit entfernt vom Sattel einsetzen, während dem er, um das g mit der ganzen Hand zu nehmen, wie es am gemächlichften ift, das fis, welches ihm eigentlich in der ganzen Hand liegt, somit den Zwischenraum eines halben Tones überfpringen, und diese gleich beym g einsetzen mufs. Es mögte daher zur Aufklärung des Schülers nicht undienlich seyn, alle halben Töne auf jeder Saite genau kennen zu lernen.-

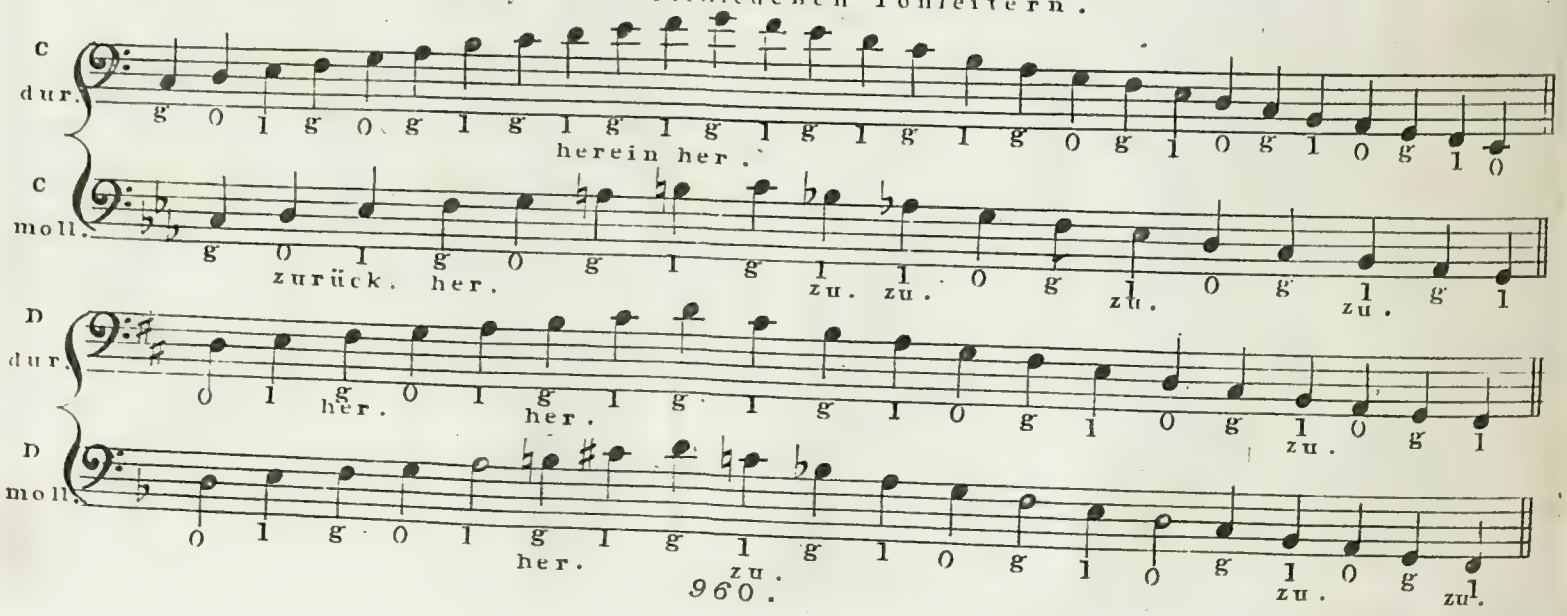



Aus diesem kann der Schüler leicht einsehen, wie man nach Verhältnifs jeder Stelle mit der Griffordnung wechselt, wie oben angegeben wurde, er wird daraus abnehmen, wie er z. B. beym Hereinsetzen des Fingers oder auch der Hand, wie es die folgenden Applicaturen noch geben werden, den Raum manches Tonverhältnifses überfpringen, und bey einem andern einsetzen. die ganze Hand oder einen Finger zurücksetzen, oft 2mal nehmen mufs. (Das Hereinsetzen haben wir mit **her**, das Zurückrücken mit **zu**, angezeigt.)

Dafs blos viele Uebung dem Schüler hierinn Feftigkeit geben kann, verftehf sich von selbft, so wie jenes, dafs er bey diesen Uebungen mit gefpanniefter Aufmerksamkeit verfahren müfse, um mit möglichfter Schärfe die Reinheit jedes Tonverhältnifses zu ergreiffen.

Der Lehrer kann nun den Schüler die verschiedenen Scalen, von den leichteften anfangend, durchgehen lafsen. Hiebey lafse er häufig den Schüler nach einem Griffe die leere Saite wieder fpielen, um so viel möglich Gleichheit unter allen Tönen hervorzubringen. Sieh in der Viol: Sch Seite 19. Daher wird er den Schüler im Anfange nur solche Scalen fpielen lafsen, worin häufig leere Saiten vorkommen, z. B.: C, F, G, D, u. s. w. indem er die schwereren solang verfpart, bis dieser in den leichteren die hinlängliche Sicherheit und Feftigkeit erlangt hat.

Ordnung der Griffe beyden verfchiedenen Tonleitern.



Es dur.

her. her. her. zur.

Es moll.

2te Saite. — — 1te — 2te — — 3te — — 4te —

her. her. her. zur. zur. zur. zur. zur.

E dur.

2te Saite 1te

her. her. her.

E moll.

her. her. zur. zur.

F dur.

her. her. her.

F moll.

4te s: 3te 2te — 1te — 3te s: — 4te

her. her. her. zur. zur.

G dur.

her.

G moll.

her. zur. zur. zur. zur.

A dur.

her. her. zur. zur. zur.

A moll.

her.

B dur.

her her. zur. zur.

B moll.

2te s: 3te s: 2te s: 3te

her. zur. zur. zur. oder.

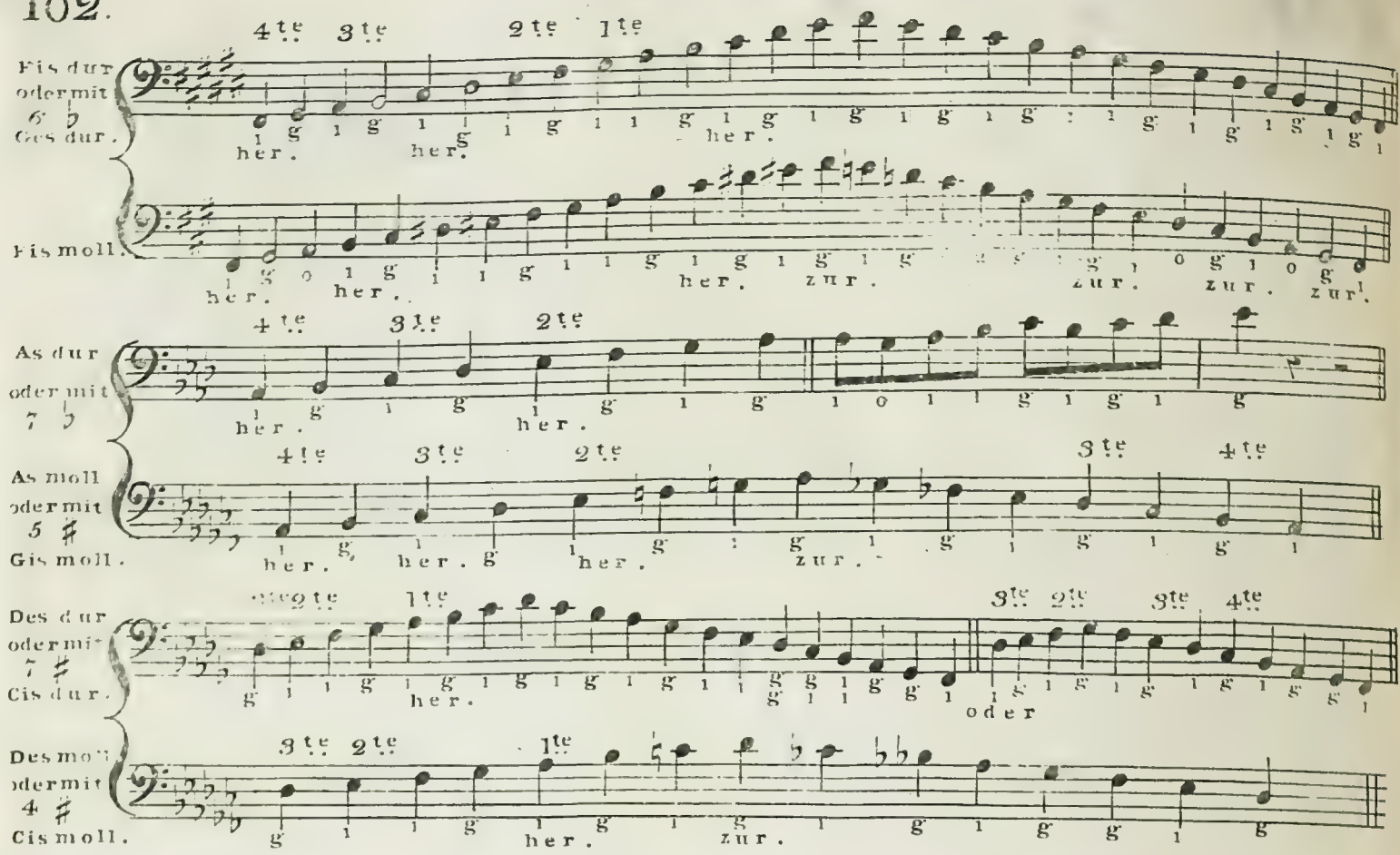
H dur.

her. oder.

2te s: — 1te

H moll.

her. her. zur. zur. zur.



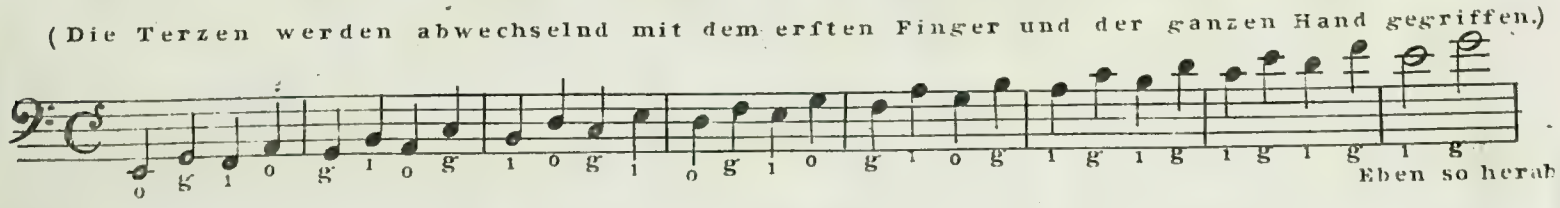

Der Schüler wird nun schon mehrere Beyfpiele über das doppelte Nehmen der Hand oder des erften Fingers gefunden haben. Wir haben hie und da die Griffordnung doppelt angezeigt, weil es hierinn darauf ankömmt, ob es dem Contrebafsfpieler gemächlicher ift, die ganze Hand oder den erften Finger doppelt nach einander zu nehmen. Eine beftimmte Regel läfst sich hierüber nicht angeben, doch könnte man annehmen, dafs der doppelte Einsatz des Fingers beim Steigen in die Höhe mehr Vorschub leiftet, und beym Zurückgehen in die Tiefe mehr das Zurücksetzen der ganzen Hand, wodurch man auch immer noch einen Ton vorräthig erhält, welcher mit dem erften Finger gegriffen werden kan. Nebftdem dient der doppelte Einsatz des erften Fingers zu geschwinden Stellen, welche sich natürlich mit dem Fortrücken der ganzen Hand nicht so leicht würden ausführen lafsen. Im Gegentheile ift der wiederhohlte Einsatz der ganzen Hand in langsamern Stücken befser anzuwenden, indem dadurch die Töne nothwendiger Weise mehr Klang erhalten, worauf man bey diesem Inftrumente ganz besonders sehen mufs. Ueberhaupt ift es sehr gut, wenn man die tiefen Töne, so oft es sich ohne Hindernifs im Spiele thuen läfst, mit der ganzen Hand nimmt, welche dadurch erft jene Fülle erhalten, welche sie haben müfsen, und welche ihnen der Druck eines einzelnen Fingers nicht geben kan.

Wir haben am Ende der E moll Scala, so wie in jener von As dur einige kurze Beyfpiele angegeben, woraus der Schüler leicht wird entnehmen können, dafs die dort angegebene Griffordnung in manchen Fällen Ausnahmen leidet, und dafs, wie schon oben gesagt wurde, es hierin lediglich auf die Stelle ankömmt. So würde das doppelte Nehmen der Fauft in dem erften Tackte des Beyfpieles bey der E moll Scala äufserft beschwerlich und ohne alle Wirkung seyn, währenddem

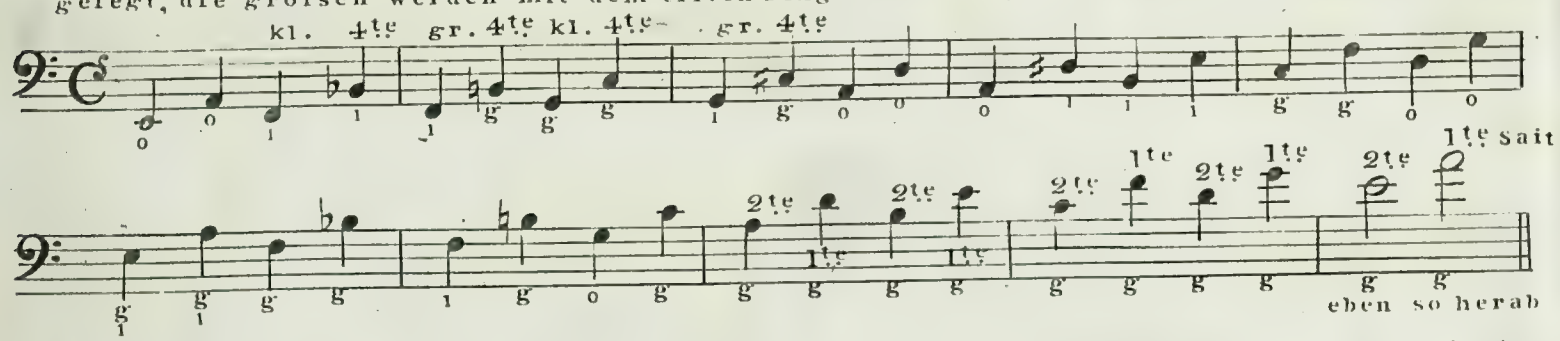
das im erften Tacke mit dem erften Finger gegriffene e im zweiten mit der ganzen Hand genommen werden mufs. Eben so verhält sichs mit dem Beyfpiele bey der As Scala, wo das nach der Scala mit der ganzen Hand auf der zweiten Saite zu nehmende as nun auf der erften mit dem erften Finger gegriffen wird. Wir glauben, dafs diefs Wink genug seyn mag, um bey jeder Stelle, mit Rücksicht auf die angegebene Griffordnung, in so fern diese anwendbar ift, die richtigen Griffe finden zu können, wozu die Beyhilfe eines geschickten Lehrers das Meifte thuen wird. Doch haben wir auch in dieser wichtigen Materie noch mehrere Beyfpiele am Ende angefügt.

Kann der Schüler die leichteren Tonarten fpielen, so nehme man mit demselben die Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. durch, wie sie hier angegeben sind.

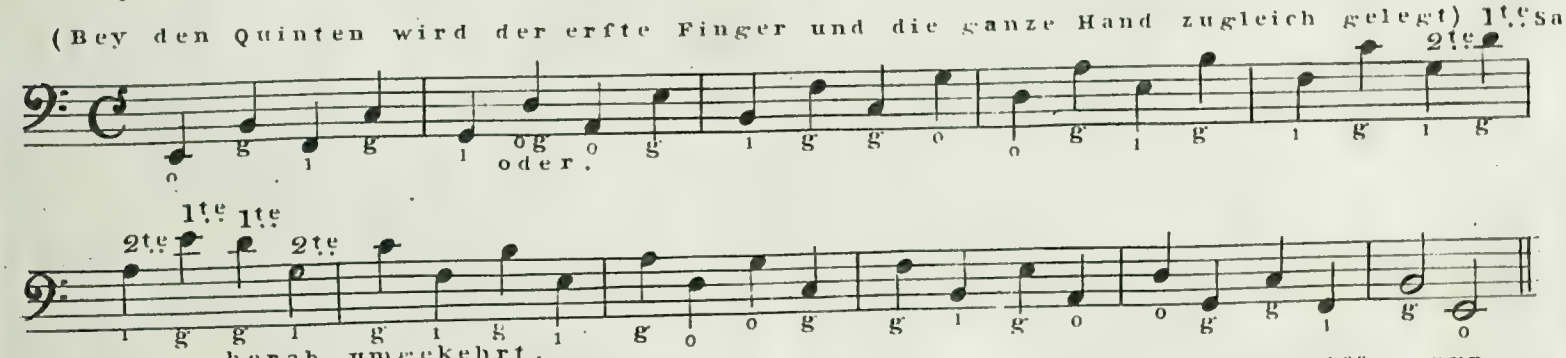
(Die Terzen werden abwechselnd mit dem erften Finger und der ganzen Hand gegriffen.)



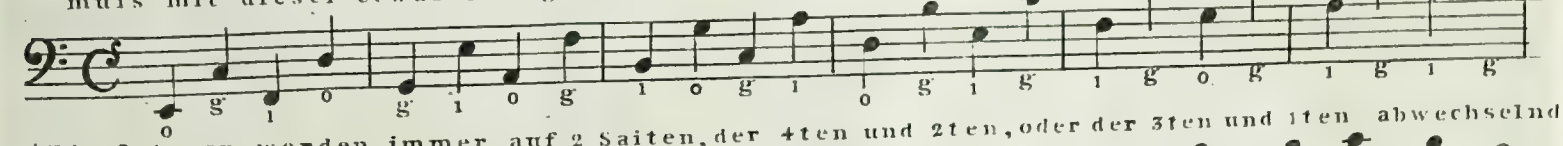

(Bey den kl: Quarten wird entweder der erfte Finger oder die ganze Hand gerade herüber gelegt, die grofsen werden mit dem erften Finger und der ganzen Hand abwechfelnd genommen.)



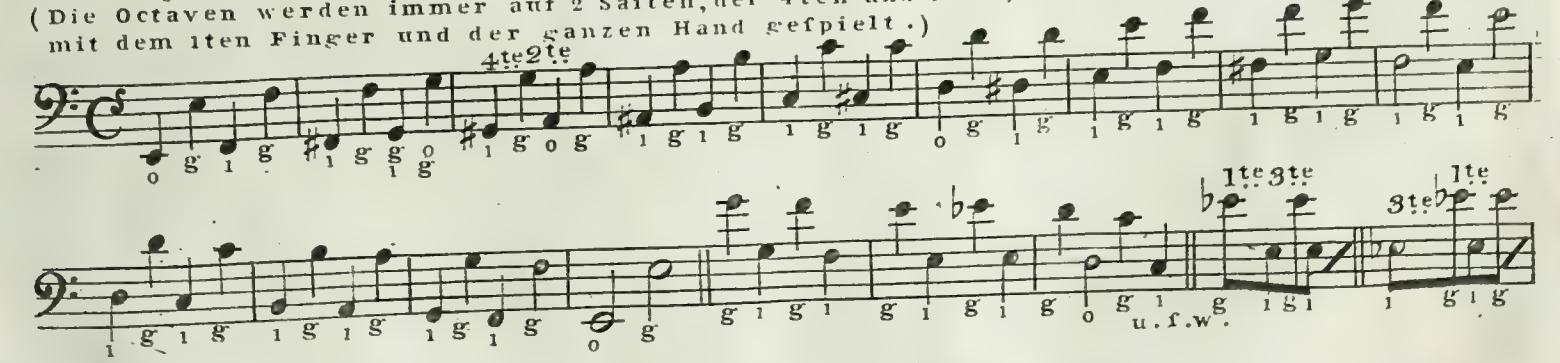

(Bey den Quinten wird der erfte Finger und die ganze Hand zugleich gelegt) 1te Sa




(Die Sexten werden mit dem erften Finger und der Hand abwechselnd gegriffen, nur mufs mit dieser etwas nachgerückt werden.)



(Die Octaven werden immer auf 2 Saiten, der 4ten und 2ten, oder der 3ten und 1ten abwechselnd mit dem 1ten Finger und der ganzen Hand gefpielt.)

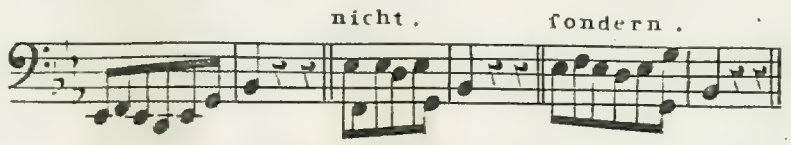


Hierauf kann der Lehrer entweder zu geeigneten Uebungsftücken hierüber schreiten, oder, besonders, wenn jener schon musikalisch seyn sollte, zu den schwereren Tonleitern.

Zu solchen Uebungsftücken sind leichte Bafsftimmen am tauchlichften. Zu diesen aber gehört die Kenntnifs

§ 5. Von der Bogenführung.

Wie man einen gleich ftarken, einen zu- und einen abnehmenden Ton bilde, ift bereits schon oben erklärt worden. Es ift nur noch nothwendig, den Schüler aufmerksam zu machen, die verschiedenen Arten des Stofsens kennen zu lernen, nämlich den härtern und den gelindern. Beyde werden mehr gegen die Spitze zu ausgeführt, doch nicht zu nahe an derselben, weil die Spitze nicht Kraft genug hat, die dicken Saiten in Erzitterung, und die gehörige Schwingung zu bringen. Bey dem gelindern Stofse wird die Kraft der Hand, welche den Bogen führt, etwas nachgelafsen, und man läfst der Hand soviele Beweglichkeit, als möglich ift. Bey dem härtern wird die Hand schärfer angezogen, und der Bogen um so rascher über die Saite geführt, je ftärker der Druck der Hand ift. Versäumt man dieses, so bringt man blos rauhe Töne heraus. Vorzüglich aber halte man denselben an, das Schleiffen, oder Verbinden mehrerer Noten in einem Bogenftriche genau zu üben. Es ift diefs die gewöhnliche Klippe, woran der Vortrag der meiften Contrabafsiften scheitert. Man übe es daher sehr langsam, suche den Bogen immer mehr anzuhalten, wenn auch im Anfange der Ton nicht so ftark ift, man wird ihn schon immer voller erhalten, je mehr man seines Bogens Herr wird. Man suche daher vorzüglich solche Stellen zur Uebung, worin viele geschliffene Töne vorkommen, besonders im langsamen Tempo. Guten Vorschub beym Schleifen leiftet es, wenn man die zu verbindenden Töne in einem Hinaufftriche nehmen kann, doch mufs ein guter Spieler sowohl im Auf- als Abftriche das Schleifen gleich gut in seiner Gewalt haben. Fleifs wird alles zwingen. Zur Bogenführung gehört auch die Kenntnifs der Regeln des Auf- und Abftrichs. Diese sind in der Violoncell Sch: § 4 enthalten. Dem Lehrer wird es etwas leichtes seyn, die Anwendung dieser Regeln in Bafsftimmen zu zeigen, welche in jedem Falle die befte Uebung für denselben sind. Nur vergefse man nicht, im Anfange so leichte, als möglich, zu nehmen, und nur nach und nach zu den schwereren überzugehn. Bey solchen Bafsftimmen kommen auch hie und da Stellen vor, welche unter das tiefe e auf dem Contrabafs gehen. In solchen Fällen werden die tiefern Töne um eine Octave höher gefpielt, welches um so weniger merkbar ift, als der Contre Bafs um eine Octave tiefer als das Violoncell fteht. Nur suche man dieses Höhernehmen der tiefern Töne so einzurichten, dafs ein guter Gesang dabey herauskömmt, d. h. man fpiele nach Verhältnifs der Stelle nicht blos einen einzigen, sondern, um einen ganzen Sinn zu erhalten, wohl mehrere Töne höher, bis eine schickliche Gelegenheit kömmt, die Pafsage in der Tiefe wieder fortzusetzen, z. B.:




960.

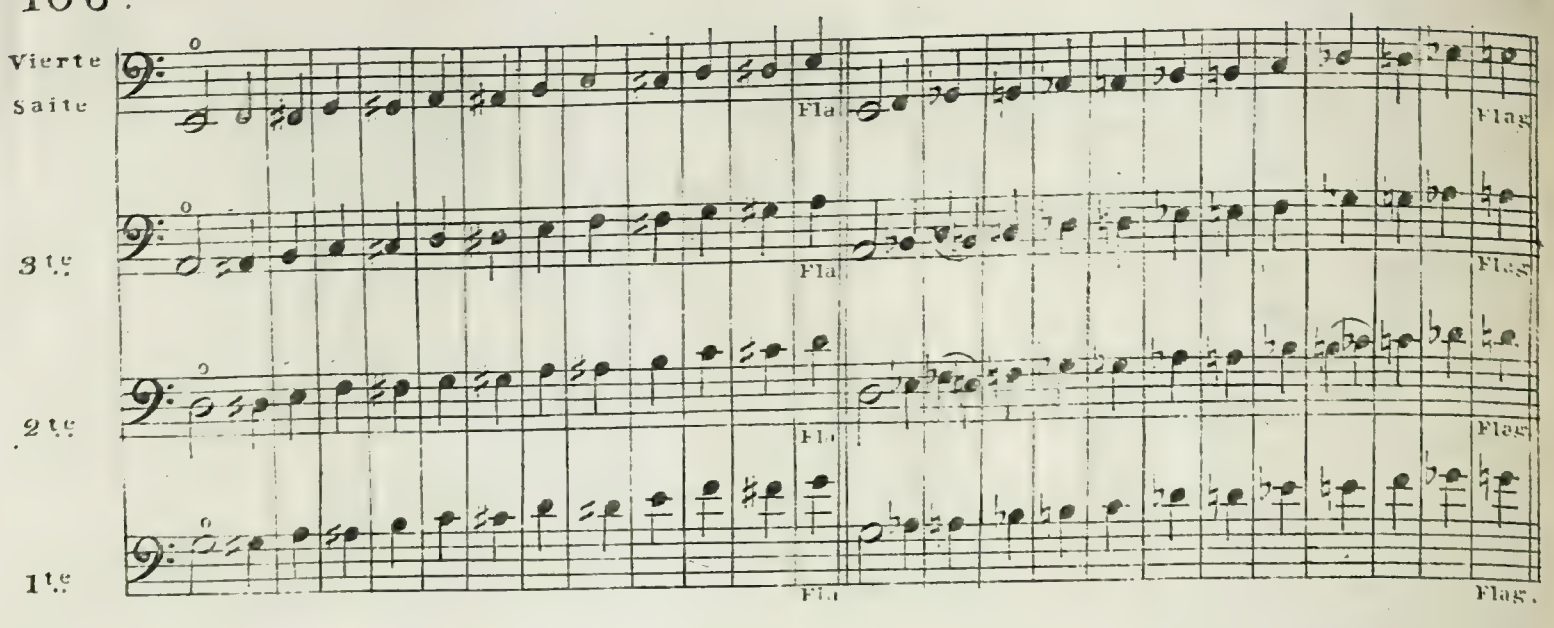
Hat der Schüler die leichteren Tonarten, und alles bisher Gesagte in seiner Gewalt; dann kann man auch die schwereren mit ihm durchnehmen, damit gleiche Uebung in Abſpielung schwerer Baſsſtimmen verbinden, vorzüglich itzt solche aussuchen, worinn nicht blos ein begleitender Baſs, sondern auch schon Abwechslung in den Stimmen, und Durchführung der nämlichen Ideen Statt findet. Fugen, überhaupt contrapunktisch gearbeitete Tonſtücke sind hiezu die tauglichſten. Um diese gehörig vortragen zu können, nehme man mit demselben die weiter unten § 6 abgehandelte Lehre von den Griffen in den verschiedenen Lagen auf dem Contre Baſs, dann den § 10 in der Violoncell Schule, und zuletzt die Lehre vom Vortrage in der Singschule S. 48 durch.

Da, wie wir oben schon angaben, es zu einem würdigen Contra Baſsiſten gehört, eine solide musik. Bildung zu haben, so wird es nicht undienlich seyn, wenn er die Lehre von den Manieren ebendort S. 54 bis zu 66 auch durchgeht. Zwar kommen in der Regel in Baſsſtimmen hauptsächlich nur Vorschläge vor, allein es wird dem Schüler auch gut seyn, die andern zu kennen. Unter diese Manieren gehört auch der Triller, welcher zwar selten, aber doch hie und da gesetzt wird. Dieser wird natürlich mit dem erſten Finger, und der ganzen Hand ausgeführt, so daſs jener den Ton greifft, auf welchem der Triller geschlagen werden soll, und diese den Triller ausführt. Der Nachschlag, wenn man ihn ausführen will, muſs durch das Zurückrutschen des erſten Fingers gemacht werden. Daſs hiezu viele Uebung erfodert werde, wird jedem einleuchtend seyn. Eigentlich sollte man ihn im Satze vermeiden, wenigſtens doch denselben nur da setzen, wo der Nachschlag mit der leeren Saite ausgeführt werden kann, und es schadet auch nichts, wenn man die Note ohne Triller angibt, und die Ausführung deſselben den Violoncelliſten überläſst.

Der oben geschehenen Anzeige zufolge handlen wir

## § 6. Von den Griffen in den verschiedenen Lagen auf dem Contre Baſs.

Diese Lehre begreift nicht allein alle schon bereits verhandelte Grundsätze der angezeigten Griffordnung sowohl in Hinsicht der verschiedenen Tonleitern, als der andern Tonverhältniſse von Terzen, Quarten, Quinten, u. s. w. sondern sie setzt vielmehr jene voraus, indem sie besondere Vortheile angibt, wie theils jene Grundsätze leichter und sicher angewandt werden können, theils die Töne in jeder Lage auf allen 4 Saiten betrachtet, wodurch der Schüler einen gewandten Blick erhält, die jeder, auch der schwerſten Stelle zukommende Griffordnung auf jeder Saite leicht auffinden zu können. Da die Betrachtung des letzten Punktes, so zu sagen, als Grundlage für den erſten anzusehen iſt, so geben wir ein Schema, worinn alle Töne unter doppelter Vorzeichnung, mit Erhöhungs und Erniedrigungszeichen, angegeben, und gerade so unter einander gesetzt sind, wie sie auf jeder Saite mit dem nämlichen Griffe genommen werden können, es sey nun die ganze Hand, oder der erſte Finger.




Das genaue Studium dieses Schema ift für den Schüler von äufserfter Wichtigkeit, wenn er je lernen will, sein Infrument mit Vortheil zu behandlen.

Es ergibt sich aus demselben, dafs das erfte Quartenverhältnifs, in welchem die 4 Saiten, oder die drey bey einem dreisaitigen, geftimmt sind, durch alle angezeigte ganze und halbe Töne durchgeht. Das vorzüglichfte Augenmerk des Contrebafsiften wird daher dieses seyn, seine Griffordnung, soviel als möglich, so einzurichten, dafs er immer eine Quarte, entweder mit der ganzen Hand, oder mit dem erften Finger auf irgend einer der 4 Saiten erhalte. Die folgenden Beyfpiele werden die Richtigkeit dieses Grundsatzes, und die Anwendung in vielen Fällen zeigen.

Nebftdem wird er durch genaues Studium des genannten Schema in den Stand gesetzt, durch das Abfpielen mancher Töne in der höhern Lage auf irgend einer Saite das sogenannte Rutschen mit der Hand zu vermeiden, welches unangenehm ins Aug und Ohr fällt, und das Spiel äufserft schwierig, und unsicher macht. Contrebafsiften, welche nicht genaue Kenntnifs aller Töne in allen Lagen, und auf allen Saiten haben, können defsen nicht entbehren, sind daher aufser Standes, rein, deutlich und gleich zu fpielen. Da diefs, leider! der Fall nur zu häufig ift, so können wir den Schüler nicht genug mahnen, sich defsen, soviel ihm immer möglich ift, zu enthalten, und, wenn es nach Lage der Stelle nothwendig seyn sollte, dafselbe so leicht und unmerkbar, mehr durch ausgedehnte Spannung der Hand und der Finger derselben, oder durch schnelles Abfpringen der Hand auf den Punkt des beabsichtigten Einsatzes, z. B. bey Sexten, als durch gewaltsames Hereinrutschen zu verrichten, das gewöhnlich, besonders wenn es sehr schnell ausgeführt wird, pfeift. Nur in besondern Fällen macht das Rutschen eine gute Wirkung, welche wir weiter unten noch angeben werden.

Wir geben nun einige Beyfpiele bey a) über eine gewöhnliche Bafsftelle, wo das Rutschen durch das Greifen mancher Töne in einer höhern Lage auf einer andern Saite vermieden wird, bey b) über einen ähnlichen Fall, welcher ohne das Ergreifen der Töne in den verschiedenen Lagen sich

nie gut ausführen läfst: bey c) ein gröfseres Beyfpiel einer durch mehrere Tonarten durchgeführten Pafsage, wo der Einsatz in der Höhe, nach dem Greifen der tiefern Töne der Pafsage in einer untern Lage, sehr beschwerlich und unsicher ift, vorzüglich beym geschwinden Zeitmafse, während dem nach der angezeigten Art selbe ganz gut in der Hand liegt; bey d) ein Beyfpiel über Dezimen Sprünge, welche sich, ohne das Ergreifen der höhern Lage auf der tiefern Saite, so zu sagen, gar nicht mit Sicherheit fpielen lafsen.

Wir müfsen aber hierbey errinnern, dafs der Schüler aus dem Angeführten nicht den Schlufs machen solle, als wenn man nur immer darauf Bedacht zu nehmen habe, alles, was sich gemächlich in einer, auch noch so hohen Lage nehmen läfst, dort zu greifen; es ift diefs hauptsächlich nur von jenen Stellen zu verftehen, welche sich in einer untern Lage entweder nur beschwerlich, und unvollkommen ausführen liefsen, oder wo die Sicherheit im Reingreifen, wegen der Sprünge von der höhern in die untere, und von dieser wieder in die obere Lage gefährdet ift. Im Gegentheile mufs man alles, was sich in einer untern Lage ausführen läfst, dort fpielen, indem auch bey dem beften Bezuge, und bey der noch so bequemen Lage des Griffbretes, ohne welchem ohnehin das Ergreifen der höhern Lagen nicht so räthlich ift, doch nicht in einer obern Lage, jener volle Ton zu erhalten ift, wie in einer untern, da zu dem feften Abdrucken der untern Klänge schon zimliche Kraft der Hand erfodert wird, welche nothwendiger Weise um soviel mehr verftärkt werden mufs, je näher man durch das Ergreifen von höhern Lagen dem Stege kömt.

Diefs Wenige mag genug seyn, um den angehenden Contrebafs-Schüler von der Nothwendigkeit des Studiums von dem oben angegebenen Schema, oder der Töne in allen Lagen auf den 4 Saiten zu überzeugen, wir schreiten daher zur Auseinandersetzung des erften Punktes, indem wir einige besondere Vortheile angeben wollen, wie man bequem in die Applicaturen geht, oder aus denselben zurück in andere Lagen schreitet. Der allgemein anwendbare ift a) jener, wenn man die leeren Saiten benutzt, um entweder eine höhere oder tiefere Lage zu gewinnen. e) Auch Pausen sind hiezu sehr dienlich, indem man während des Ausfetzens geschwind die nöthige Lage ergreift. f) Sehr gut ift es, wenn man in einem der beyden Fälle, wie überhaupt immer, wo es die Stelle zuläfst, die Lage nach Quarten sucht. g)

b) Das Zurücksetzen oder Hereinrücken der Hand dient auch vorzüglich, um neue Lagen für die auszuführenden Stellen zu gewinnen. Zwar sind in den oben angegebenen Tonleitern schon mehrere Beyfpiele enthalten, wir geben aber doch noch zur befsern Belehrung des Schülers einige bey h) über das Zurücksetzen, und ein anderes bey i) über das Hereinrücken: bey k) ift ein anderes über das Zurücksetzen angegeben, und zwar auf doppelte Art, jenachdem es dem Spieler gemächlicher ift.

c) Sehr gut läfst sich dieser Vortheil des doppelten Nehmens der Hand bey Noten anwenden, welche etwas mehr Zeitwerth haben. Der Contrebafsift greift die erfte Note etwas schärfer an, und während dem sich die in schnelle Bewegung gebrachten Luftschwingungen fortwälzen, und den Zeitwerth erfüllen, fpringt man ab, und setzt geschwinde ein, wie bey l). Die Stelle bey m), wo

doch die erfte Note accentuirt, sonach mit der ganzen Hand genommen werden mufs, würde sich ohne Beobachtung dieses Vortheils gar nicht gut ausführen lafsen.

d) Bey gleichen Figuren nimmt man gerne gleiche Griffe, wovon Beyfpiele schon bey h), i) und k), und auch bey kk) angegeben sind. Gehen diese Figuren herab, so nimmt man gerne, besonders bey Triolen, die ganze Hand zweimal, wie bey n) und o): gehen sie hinauf, den erften Finger doppelt. p).

e) Das Wechseln des Strichs auf zwey Saiten bey geschwinden Stellen mufs man soviel möglich zu vermeiden suchen, indem man sich in der Ausführung sonft sehr hinderlich ift. Man hilft sich daher lieber durch die Aenderung in den Griffen, wie bey q) und r).

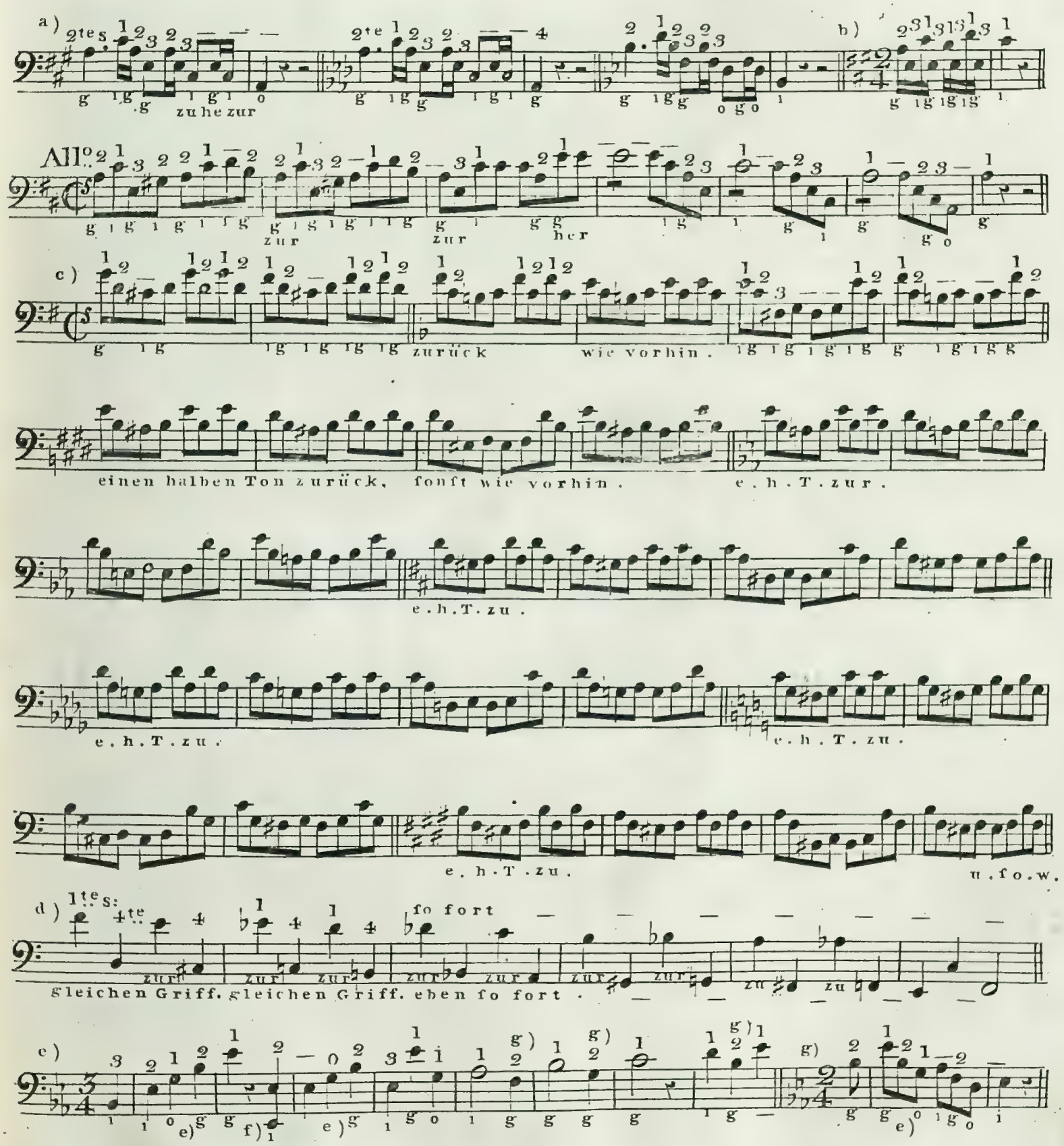
f) Das Rutschen mit der ganzen Hand macht, gut ausgeführt, in Stellen wie bey s) und t) eine sehr gute Wirkung. Nur ift hiebey zu bemerken, dafs vorzüglich die erfte Note schärfer genommen, und die zweite, welche durch das Rutschen erzeugt wird, gelinde an die erfte angeschleift werde. Wenn Vorschläge, wie bey t) vorkommen, ift diefs ohnehin der bey Vorschlägen eintretenden Regel gemäfs.

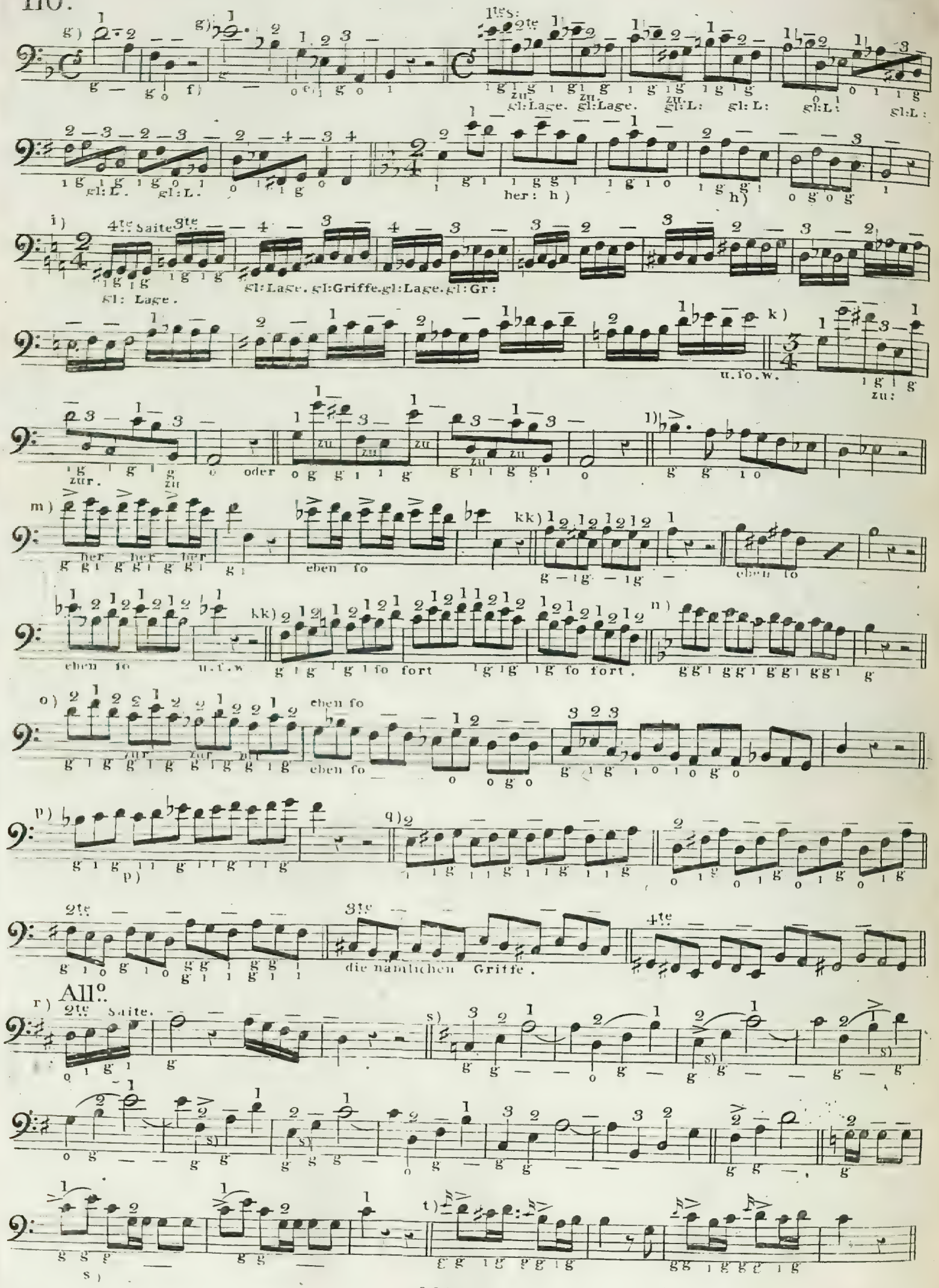
g) Bey solchen Vorschlägen ift es oft nothwendig, auf dem nämlichen Tone die Griffe zu wechseln, um, wie bey u), die Vorschläge ausführen zu können. Man mufs oft auch des Ausgangs, oder eines beftimmten zu einem Tone gehörigen Griffes wegen, die Griffe wechseln, die ganze Hand oder den Finger doppelt nehmen, wie bey v).

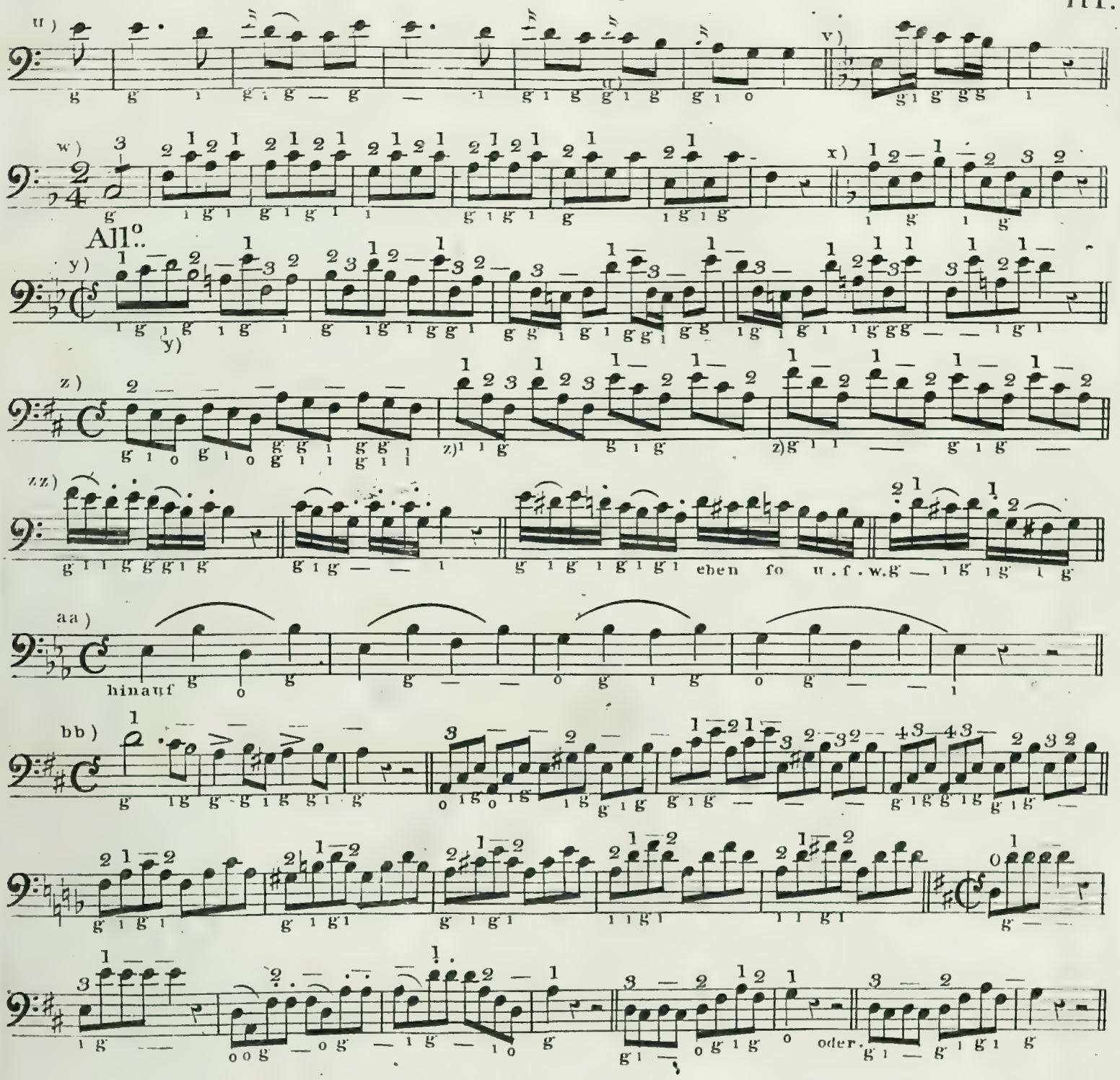
h) Das Wichtigfte für den Contrebafsiften ift es immer, einige Noten vorauszusehen, um die jeder Stelle zugehörigen Griffe nehmen, oder schon mit denselben so wechseln zu können, dafs ihm die folgende Stelle leicht zur Hand liegt. In dem Beyfpiele bey w) wird die Quarte g c im vierten Tackte mit dem erften Finger, wegen der im fünften Tackte folgenden Terz a c, genommen, während dem der Griff von c mit dem erften Finger im Anfange des sechften Tacktes geschwind mit der ganzen Hand mufs genommen werden, damit die im siebenten Tackte folgende Sexte e c mit dem erften Finger und der ganzen Hand, der oben angegebenen Regel gemäfs, kann gegriffen werden. Wenn der Schüler die bereits oben gegebenen Regeln der Griffordnung, vorzüglich in Hinsicht der Terzen, Quarten, Quinten, u.s.w. recht inne hat, und sich fleifsig und mit Aufmerksamkeit in dem gesagten Voraussehen übt, so wird er eine unglaubliche Gewandheit im Lesen, und eine Sicherheit in den richtigen, jeder Stelle zukommenden, Griffen erhalten, welche nur denkenden, und richtig gebildeten Spielern auf diesem Inftrumente eigen seyn kann. Wer in diesem Punkte sehr aufmerksam ift, kann oft eine ganze Stelle mit einem einzigen Griffe, wie bey x) fpielen. Oft ift ein einziger gutgewählter Einsatz im Stande, wie bey y), einer ganzen Stelle eine sehr bequeme Lage anzuweisen. Es wird gut seyn, dieses, so wie überhaupt mehrere der gegebenen Beyfpiele, in andere Lagen, andere Tonarten und Saiten zu versetzen, damit der Schüler ganz vertraut mit dem Griffbret wird. Bey z) ift ein Beyfpiel, wo ohne das geschwinde Ergreifen einer vortheilhaften Lage die Stelle gar nicht ausführbar ift.

i) Auch das Wählen einer angemefsenen Strichart, worüber in der Violinschule § 8 genug Mufter vorkommen, dient das Herausbringen mancher Stelle zu erleichtern, wie bey zz). Der Schüler kann den angezeigten § 8 in der V. Sch: durchsehen, wähle aber nur jene heraus, welche auf dem Contrebafs mit guter Wirkung ausführbar sind.

Wir geben bey aa) noch ein Beyfpiel über das Schleifen, wobey der erfte Strich, wie wir schon oben bemerkten, gern hinaufgeführt wird. Bey bb) führen wir noch einige Beyfpiele an, wovon die Regeln bereits schon angegeben sind, welche sich der Lehrer von dem Schüler kann erklären lafsen, um zu wifsen, ob er jene genau gefafst habe.




gl: Lage.
gl: Lage. gl: Griffe. gl: Lage. gl: Gr:
gl: Lage.
u. so. w.
zur.
oder
eben so
u. s. w.
so fort
die nämlichen Griffe.
All°.
2te Saite.




Das Letze, wozu man den Schüler anweisen kann, wenn er in allem bisher Abgehandelten ganz feft ift, ift die Art der Begleitung des Recitativs. Das hierüber Nothwendige ift in der Violoncell Schule § 11 abgehandelt, und mufs dort nachgelesen werden, so wie der § 10 der genannten Schule.

Ende.

# THE HARP

*In its present improved State*

*Compared with*

*The Original Pedal Harp.*

*BY PIERRE ERARD.*

LONDON. 1821.

C. Hullmandel's Lithography

rcma 11031
D 2627/4

To Sebastian Erard Esq^r

Dear Sir.

Permit me to offer this little work to the Public under the Sanction of your name.

As a brief history of the different improvements, which have been made on the Harp, I trust it will not prove uninteresting to the lovers of Music, who derive so much gratification from that beautiful Instrument.

I remain
Dear Sir,
Your affectionate Nephew;
Pierre Erard.

18 Great Marlborough Street
June 1821.

# THE HARP

## IN ITS PRESENT IMPROVED STATE,

COMPARED WITH

## THE ORIGINAL PEDAL HARP.

The first Pedal Harps exhibited in England, about forty years ago, were imported from France, and are known at the present time under the denomination of *French harps.* The plan of their mechanism, and the proportions upon which the tone is dependent, are generally allowed to be defective in many essential points.

A great defect in the construction of these harps is, that the action of the pedal, to give the string a second sound, draws it out of the vertical perpendicular, to make it rest upon the neck of the instrument at A (*see Pl. I. Fig.* 1); which lateral motion greatly increases the difficulty of the execution, by destroying the uniformity of the distances between the strings; and tends to put the string out of tune, by making it deviate from its original position, as the curve which it so describes makes it much longer than the straight line from the sounding-board, to the fixed stud or bridge. Besides, the system of cranks and rods, at A,A,A,A, which actuate the motion, is constructed

Fig. 1.

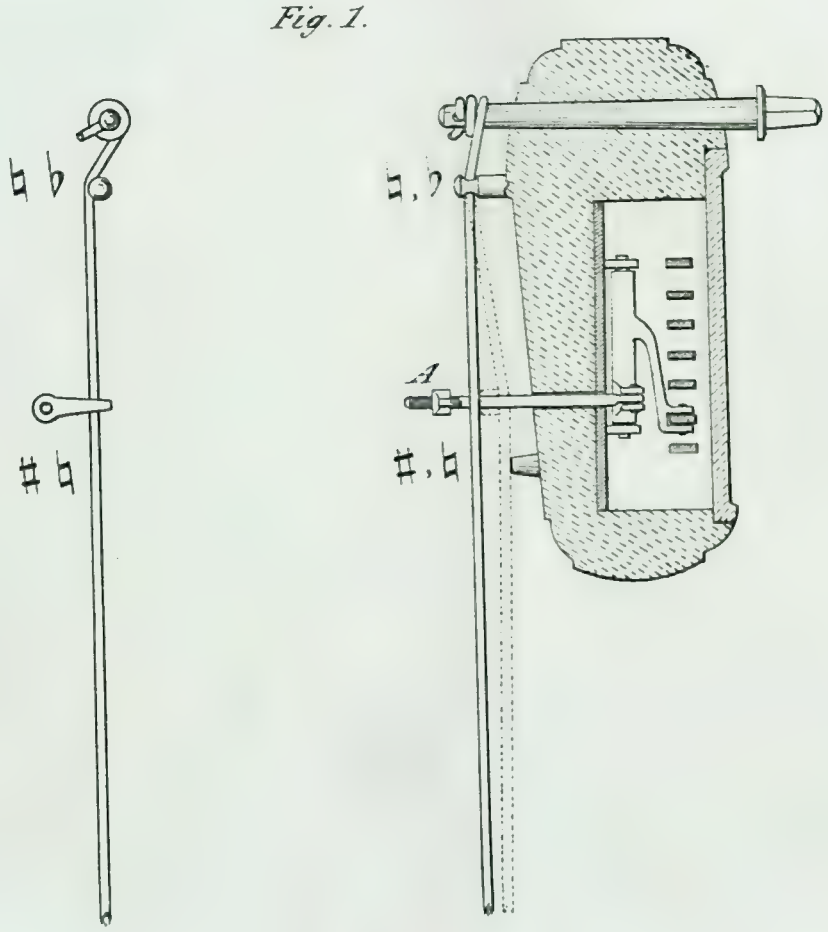
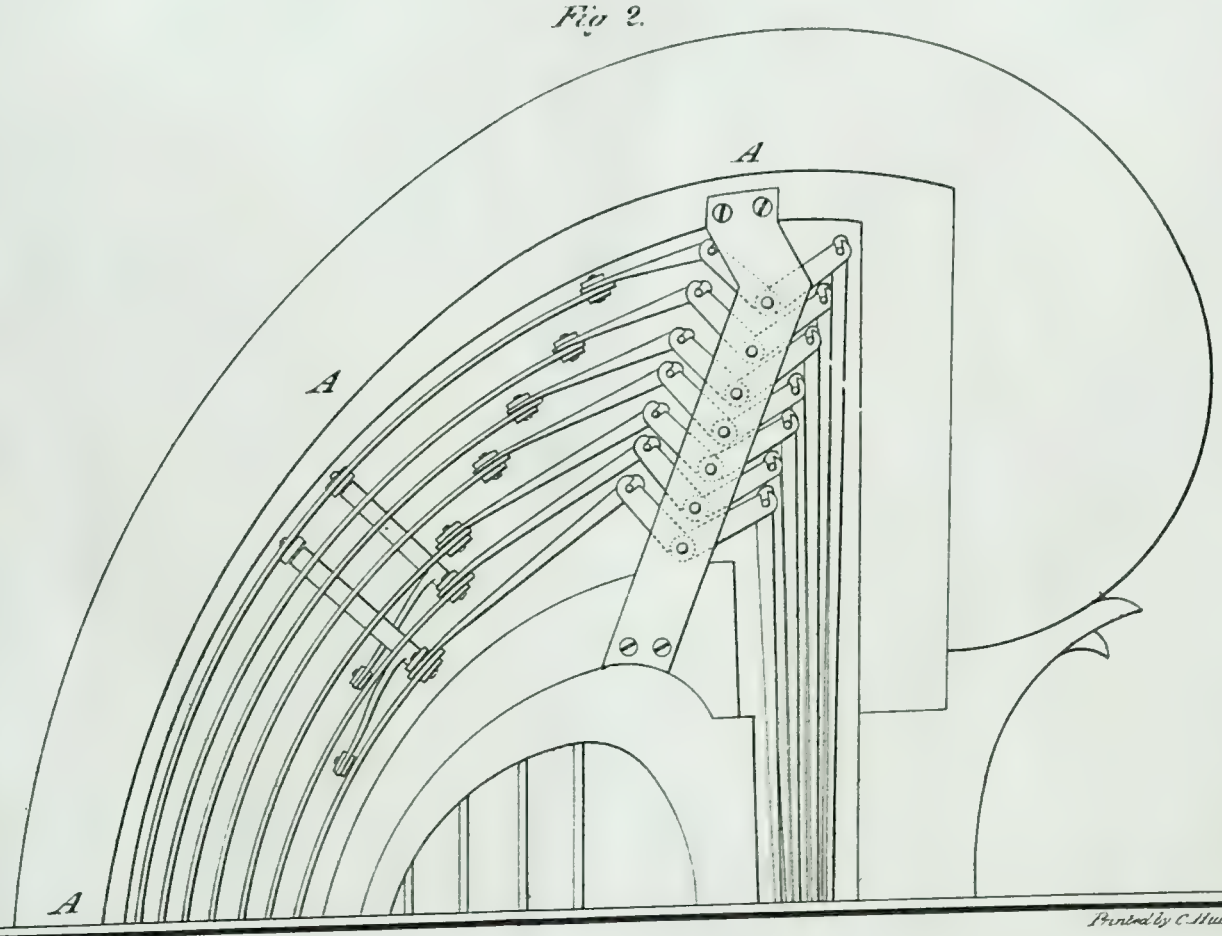


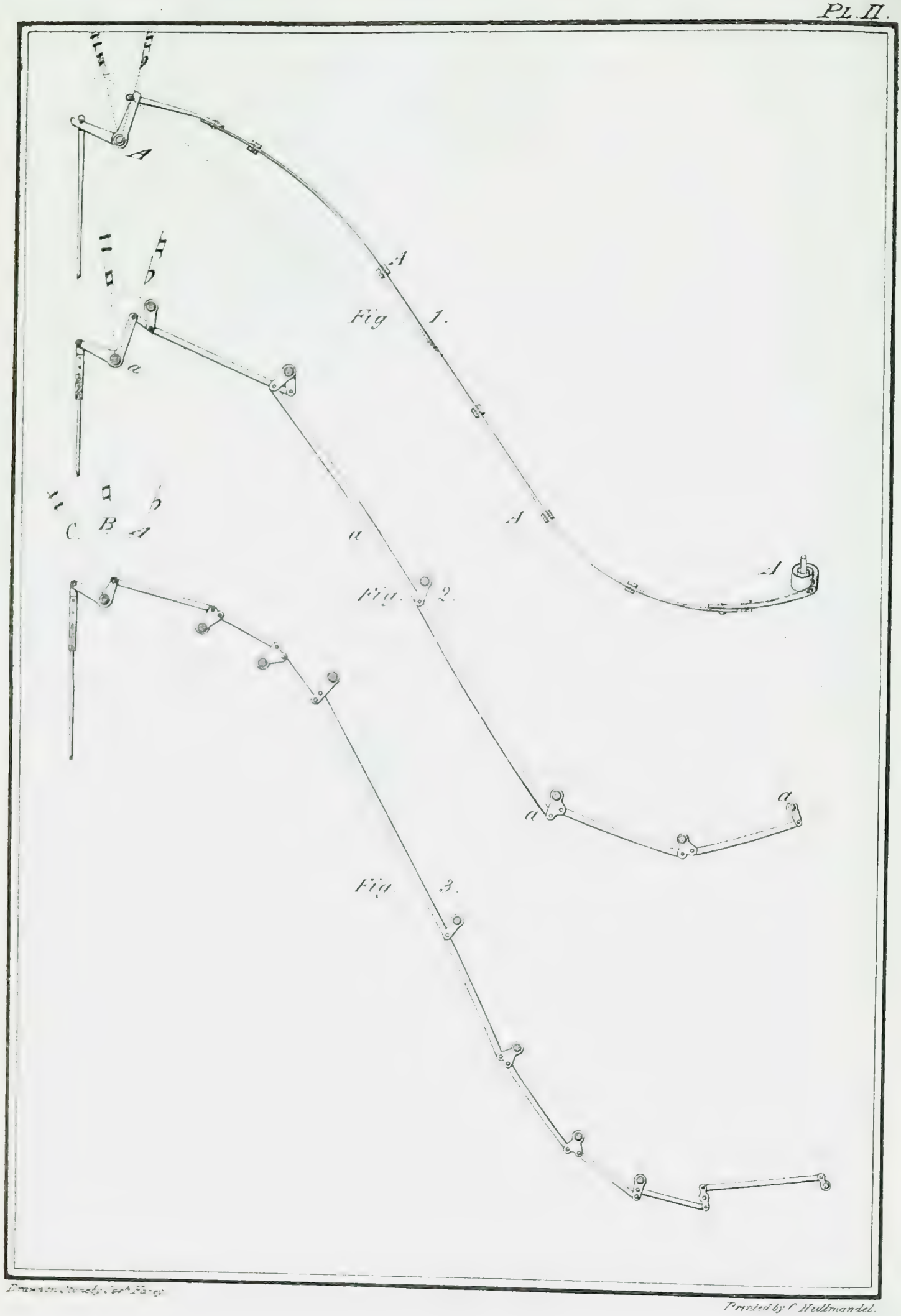

Fig 2.




Drawn on Stone by Jos. Farey.

Printed by C. Hullmandel.

Pl. II.




Drawn on Stonely Josh Farey

Printed by C. Hullmandel.

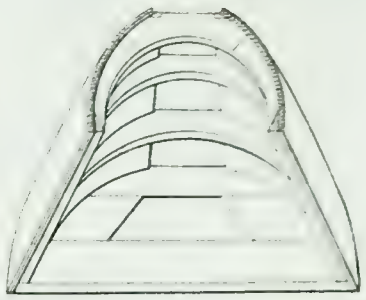


Fig. 2.

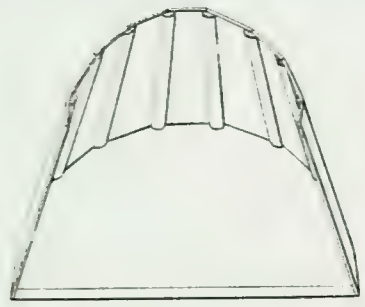
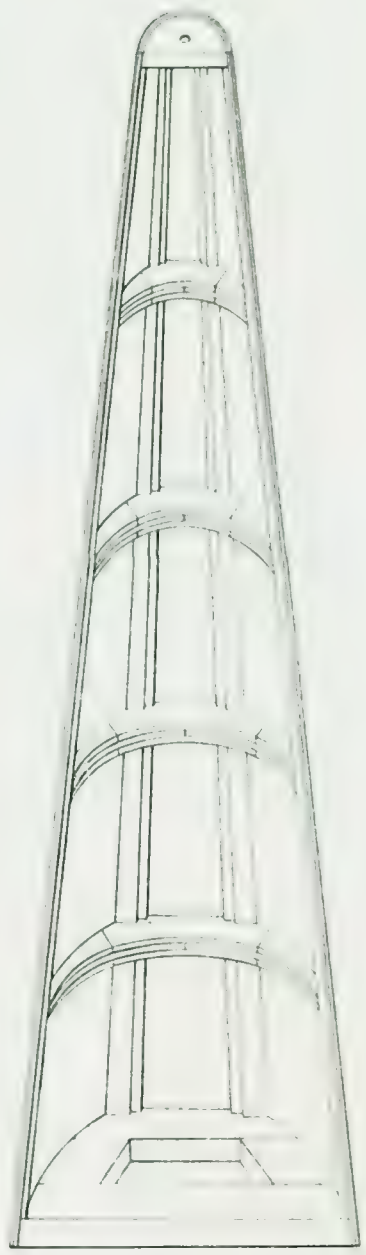


Fig. 1.



Printed by C. Hullmandel

upon so wrong a principle, (*see Pl. I. Fig.* 2. *and Pl. II. Fig.* 1.) that it cannot be depended upon to stop the string, when shortened the degree of a semitone, with sufficient tightness to produce as clear and pure a tone as when open.

These are defects dependent upon the mechanism. There are others attending the construction of the frame or wood-work of the harp, of no less importance.

The mechanism being introduced into the neck, hollowed out to receive the same, (*see Pl. I. Fig.* 1, 2.) the necessary curve to preserve the due proportions of the strings throughout the instrument could not be given to the neck, without great danger of its giving way; and as that part of the instrument was originally shaped out of one solid piece, the grain of the wood must have been cut in the bent part of it, and rendered the more liable to break.

With such defects in the construction of the neck of the harp, it would have been impossible ever to string the instrument with strings of the size now in general use, the weight or draught being thus more than doubly increased.

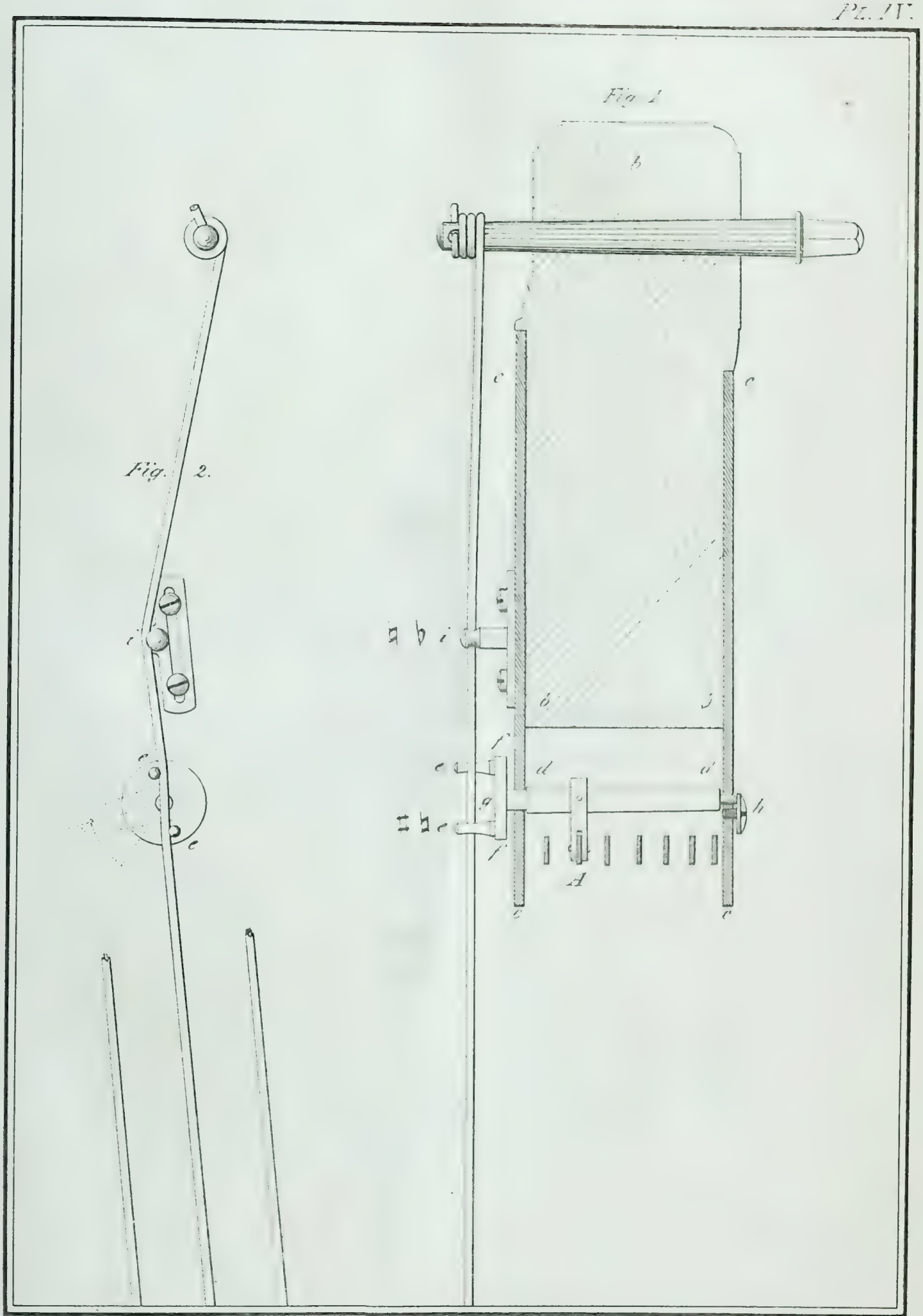
The sonorous body used to be made out of seven or nine pieces: which construction was attended with considerable trouble to the workman, and was never to be depended upon in point of solidity (*See Pl. III. Fig.* 1.)

Such was the state of the harp, as imported from the Continent, when Mr. Sebastian Erard took out his first patent in 1794, *the first for the harp ever granted in England:* and a slight inspection of this harp will make it evident, that he effected a complete revolution in the system of construction for that instrument. (*See Pl. IV. Fig.* 1.) Instead of enclosing the mechanism in the wood itself, he makes it quite independent of the frame or wood-work: the system of cranks and rods *a, a, a, a,* (*see Pl. II. Fig.* 2.) acting upon each other in a direct and uniform manner, is placed under the wooden part of the neck *b, b, b,* at A, (*see Pl. IV. Fig.* 1.) and made to act between two brass plates *c, c, c, c,* which serve as true and immoveable bearings *d, d,* for the different centres of the mechanism. Those two brass plates, which contain the whole of the mechanism, are placed upon the neck of the harp when put together, and have the property of giving it additional strength.

Mr. Sebastian Erard was the first to construct the neck of several pieces of wood, so as to make the grain run in straight lines, wedging each other in the bent parts.

The most ingenious and useful of his first improvements is the mechanical contrivance, generally known by the name of the *fork.* (*See Pl. IV. Fig.* 1 *and* 2.) It is so universally acknowledged to be superior to any other means known or employed for the purpose of shortening the string, to give it another tone, that all the harp-makers in the United Kingdom avail themselves of the invention.

Pl. IV.




Drawn on Stone by Jos. Farey

Printed by C. Hullmandel.

The great merit of any mechanism rests on its simplicity: the fork is merely two prongs or points *e*, *e*, mounted upon a little brass round plate or disk *f*, *f*, the centre of which is screwed upon an axis or arbor *g*, *h*, passing through the two plates *c*, *c*, *c*, *c*, (*see Pl. IV. Fig.* 1, 2.) The string pends from the bridge pin or stud *i*, so as to cross the face of the round part or disk; when the pedal is depressed, the levers and connecting rods *a*, *a*, *a*, *a*, (*see Pl. II. Fig.* 2.) placed under the wooden part of the neck at *A*, (*see Pl. IV. Fig.* 1.) act on the axis *g*, *h*, upon which the fork is mounted, so as to make it describe a sufficient angular motion to bring the two pins *e*, *e*, on the disk, into contact with the string, thus shortening it the degree of a semitone, and at the same time pressing it with sufficient tightness to make the string produce as clear and as firm a tone as when open. *The string, however, is kept perfectly parallel to the two contiguous strings, and free from any lateral motion in the vertical plane.* (*See Pl. IV. Fig.* 1, 2.)

Twenty-five years' experience, a stronger argument than the best reasoning, has proved, that the proper pressure of the fork does not overpower the natural elasticity of the string.

There are several other improvements in Mr. Sebastian Erard's harp, which, though not so essentially important, yet contributed to render his work perfect: such as the adjusting screw *h*, at the back plate (*see Pl. IV. Fig.* 1); the different ways of connecting the different parts of the mechanism; and the round shape which he gave to the sonorous body, rendering it by so doing much more sonorous and more durable. (*See Pl. III. Fig.* 2.)

The proportions of the strings were also greatly altered by him, so that the French harp and Sebastian Erard's compared might be said to have that striking difference between each other, in point of tone, which exists between a grand Piano Forte and a Harpsichord; and, in point of construction, that which exists between the badly-constructed old wooden machinery mills, and one of our present improved cast-iron engines.

The consequence of those very striking improvements in the harp was, that it rose considerably in the estimation of the musical world. The professors and amateurs of the greatest merit, both in this country and abroad, were eager to procure Erard's harps, and thus they shortly got into general use.

Mr. Sebastian Erard soon effected further improvements upon his first harp; the pedal, for instance, which used to consist of two levers, acting upon one another, and the one which projects out of the pedestal being made with a joint to allow its lateral motion into the notch, (*see Pl. V. Fig.* 1.) he greatly simplified in making it into one single lever, or arm. (*See Pl. V. Fig.* 2.)

Thus, about the year 1800, the single action harp had attained so satisfactory a state of perfection as to admit of no further improvement in its mechanical construction; it was still, however, very defective as to its powers of modulation:—from the very nature of the instrument, since sufficient room must be left for the fingers to have free access between the strings, it is not practicable to have more than

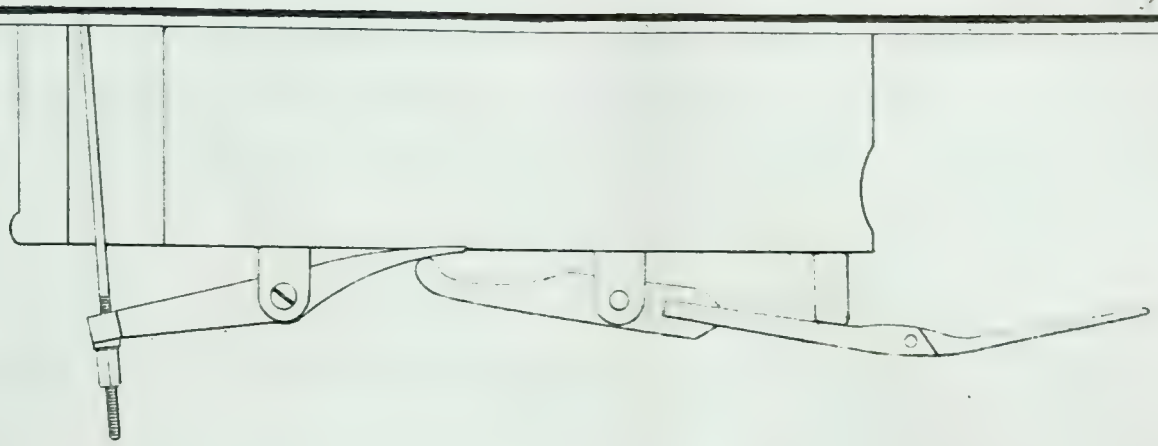


Fig. 1.

Fig. 2.

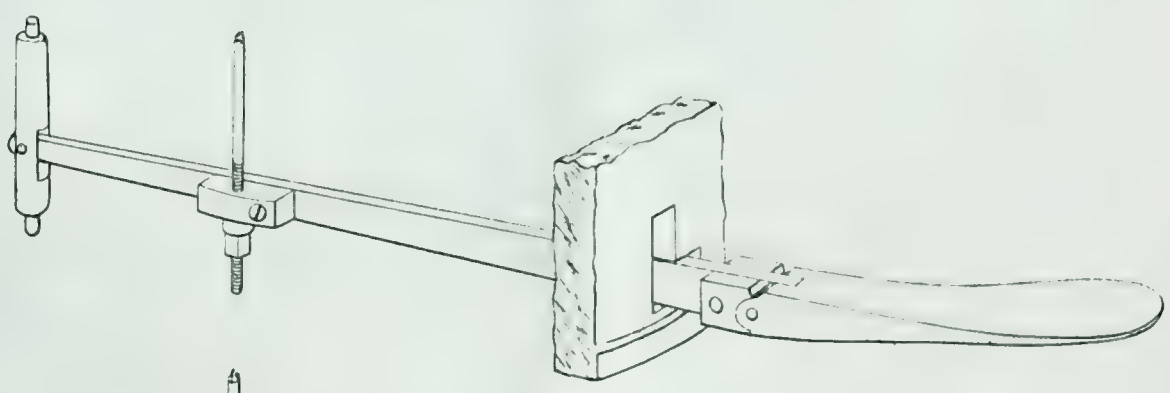
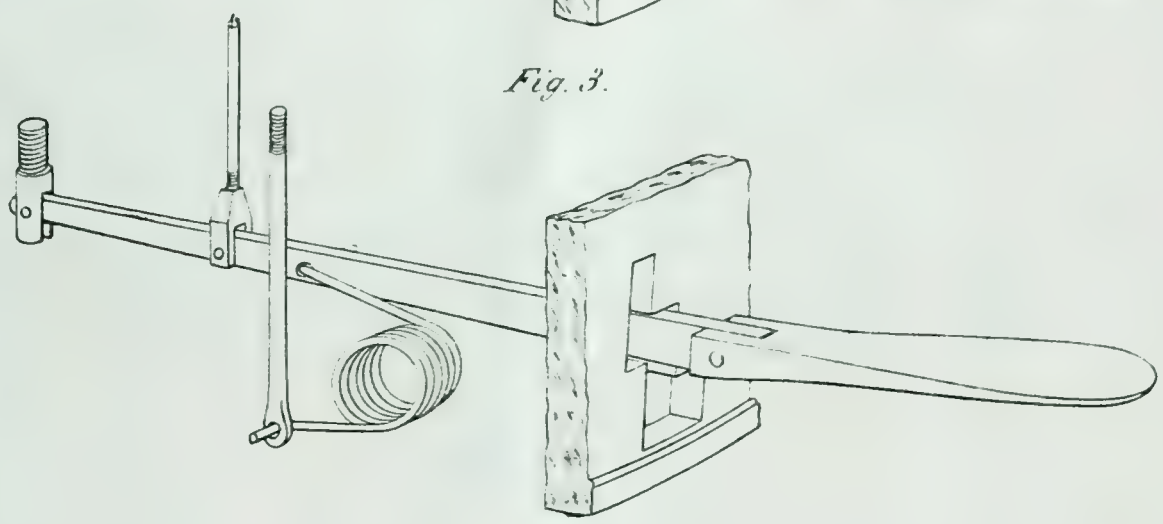


Fig. 3.



Drawn on Stone by Jas. Farey.

Printed by C. Hullmandel.

seven strings within the octave, which number, with the requisite distance between them, forms as wide a space as the hand, placed in a proper position upon the instrument, can reach with facility.

Those seven strings are generally tuned diatonically upon the single action harp in the key of E 3 flats; that mode of tuning seems to have been generally adopted as the best to divide, as much as possible, the imperfection of the instrument, between the flats and the sharps. The action of each pedal raising each string one semitone, upon the single action harp, had it been tuned in the key of C the modulations practicable would have been confined to keys with sharps, whilst, by tuning the harp in a key with flats, the number of keys practicable is divided between the flats and the sharps, though not encreased, for where the advantage of the flat is gained, that of the sharp is lost, and *vice versâ.*

This imperfection of the instrument as to modulation could not escape the observing mind of Mr Sebastian Erard; he made the first attempt to remedy it about the year 1801, when he completed a harp which produced *three distinct sounds upon every string,* viz. *the flat, the natural, and the sharp.*

The patent for that harp is dated the 16th of June, 1801. It contains the double notch, or cut, in the pedestal of the harp, by means of which the pedal, after having been pressed to a first rest, as in the single action harp, may be pressed to a second rest, (*see Pl. VI. Fig.* 4.)

This contrivance is an essential part of the construction of a double action harp, and those who now attempt to make double movement harps, avail themselves of it as well as of all his other improvements, *and perhaps some of them without knowing who was the original inventor.*

The principle of the mechanism to effect the semitones, is different from that of his single action harp, produced in 1794, namely, *the shortening the strings by means of a fork.*

The pedal when depressed makes the rest pin *a*, (*see Pl. VI. Fig.* 1, 2, 3.) upon which the string is wound, turn round, and describe a certain angular motion, which winds up the string so as to raise it two successive semitones, in the same way that it might be done with a tuning hammer. As the outward appearance of the mechanism was the same, whether the string were flat, natural, or sharp, Mr. Sebastian Erard contrived at the time a sort of index, to shew the position of the pedal:—it consisted of a needle attached to the rest pin itself, and which by following the rotatory motion of the rest pin, pointed to the figure flat, natural, or sharp. (*See Pl. VI. Fig.* 1, 2, 3.)

This mode of effecting the semitones upon the harp had some advantages, but was attended on the other hand with inconvenience, that of encreasing the tension of the string. There are those, perhaps, who would have produced this harp to the public, and promoted its sale; but Mr. Sebastian Erard was aware of the defects of an instru-

Pl. VI.

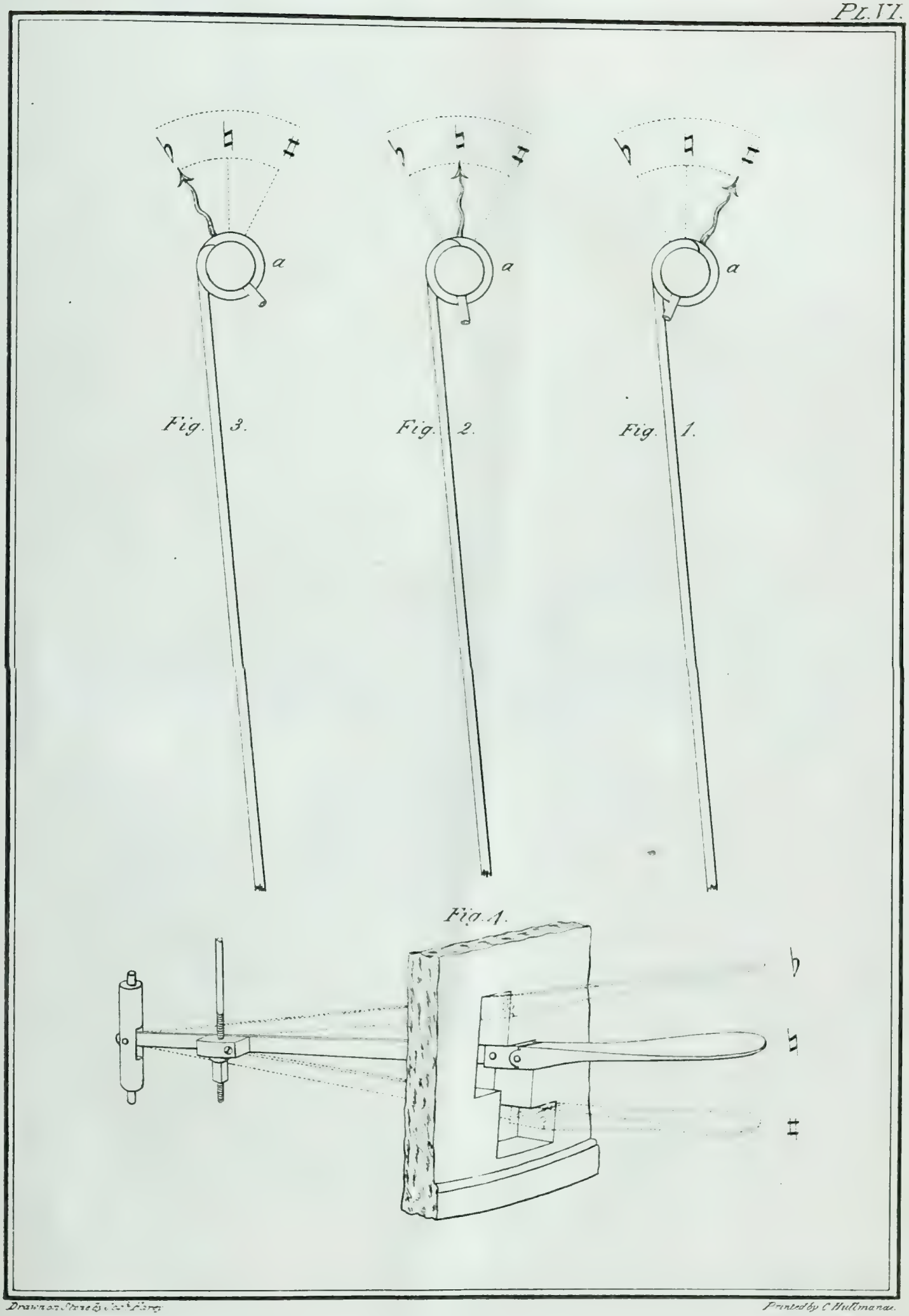



Fig. 3.

Fig. 2.

Fig. 1.

Fig. 4.

Drawn on Stone by Jos. Farey

Printed by C. Hullmandel.

ment built upon such a plan, and knew that it could never be of general use, he therefore, regardless of the great expense and labour he had incurred, reserved it as a mere curiosity. Its mechanism is well worth the attention of the curious, as it contains several problems in mechanics, difficult to solve.

It was about the year 1808 that Mr. Sebastian Erard began his double action harp upon the same principle as that of his single action harp, produced in 1794, namely, *the shortening the string by means of a fork.* He then pursued a series of laborious experiments, all of which are contained in his patents of 1808 and 1810; and it was not until 1811, after having spent no less than twenty thousand pounds in establishing in his manufactory the different machines upon which the nicety of the execution of a mechanical work so essentially depends, that he brought out his present double action harp.

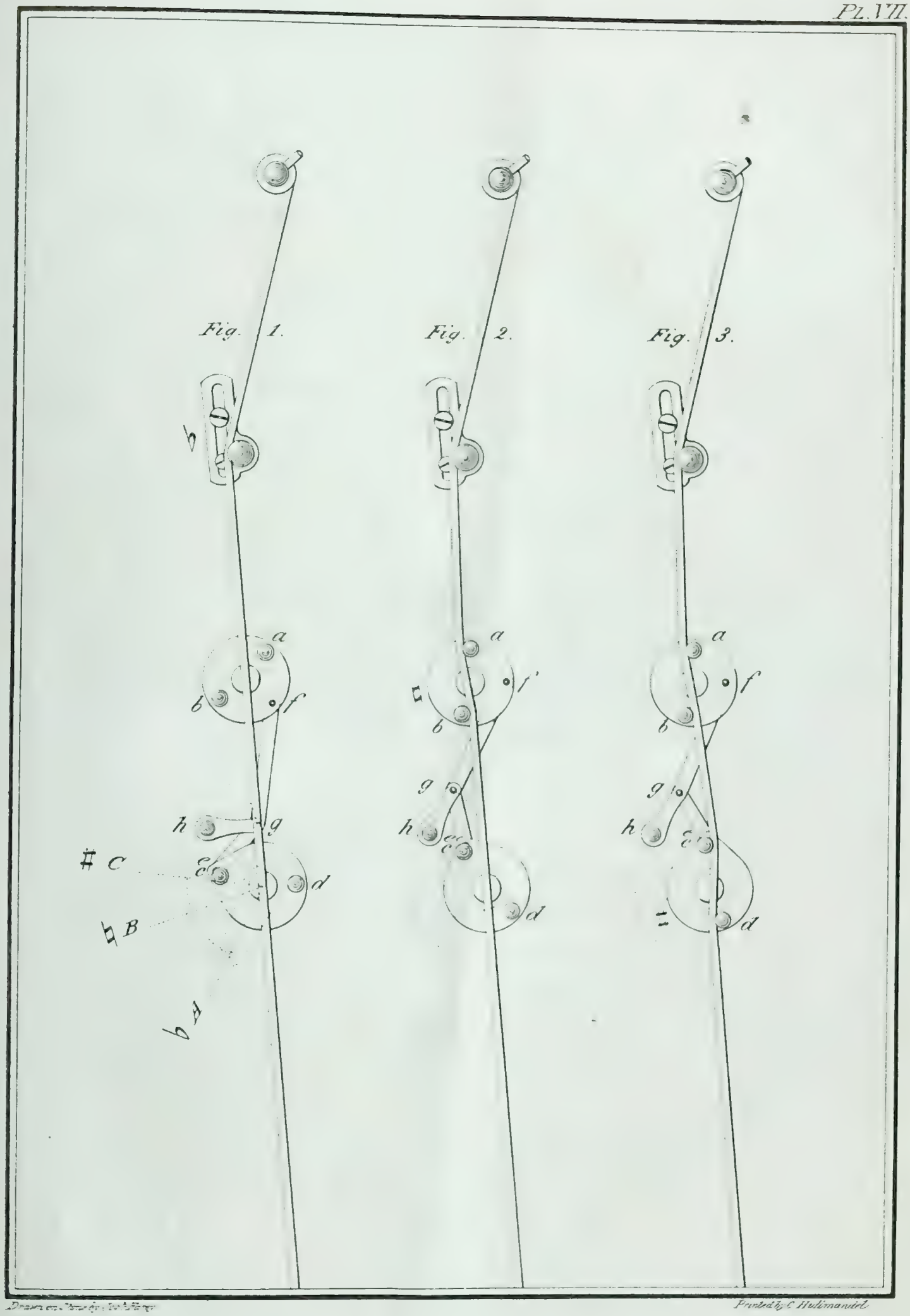
In this he preserved exactly the same simplicity of mechanism as in his single action, and he accomplished the shortening each string two successive semitones by means of one pedal, in the following manner:

The reciprocating motion is conveniently encreased, and divided into two parts from A to B, and B to C, (*see Pl. II. Fig.* 3. *and Pl. VII. Fig.* 1.) This motion is communicated to the axis or arbor upon which the lower fork effecting the sharp is mounted; the position of the two forks, when the string is open or flat, is such, (*see Pl. VII. Fig.* 1.) that whilst a line drawn between the two points *a*, *b*, upon

the upper disk, would cut the string at acute angles, a line drawn between the two points *c*, *d*, upon the lower disk, would cut the string at right angles, or nearly so. The upper and the lower forks are connected to each other by three small pieces, two of which are small steel links attached by joints *e*, *f*, at one end, to the extremeties of the forks, at requisite points, and at the other ends, both to the extremity *g*, of a small brass lever moving round a fixed stud, screwed fast into the brass plate at *h*.

The relations and proportions which these different pieces bear to each other are such, that by depressing the pedal to the first rest, the first part of the motion from A to B being actuated upon the centre or axis of the lower fork, the upper link *f*, *g*, attached to the upper fork, and the little brass lever *g*, *h*, turning round its own centre at *h*, are moved by the assistance of the other link *g*, *e*, attached to the lower fork, so as to form a straight line *f*, *g*, *h*, (*see Pl. VII. Fig.* 2.) By this operation the upper fork has been made to press the string firmly at *a*, *b*, (*see Pl. VII. Fig.* 2.) to shorten it the first semitone, and vibrating freely between the two prongs on the lower disk, the string sounds the natural. From the circumstance of the upper link *f*, *g*, and the brass lever *g*, *h*, forming one straight line, it follows, that all the weight occasioned by the pressure of the upper fork upon the string at *a*, (*see Pl. VII. Fig.* 2.) rests entirely upon the fixed stud of the brass lever screwed fast into the plate at *h*, and is thus rendered perfectly independent of the actuating or main motion upon the axis of the lower fork. For the second shortening of the string, or for the

Pl. VII.




Drawn on Stone by [illegible]

Printed by C. Hullmandel

sharp tone, the second part of the motion from B to C is gone through by depressing the pedal a second time, and the lower fork presses the string at *c*, *d*, (*see Pl. VII. Fig.* 3.) exactly in the same way that it does in the single action harp.

To produce the above effect from one actuating pivot or centre only, so as to render the second part of the motion perfectly free from the weight occasioned by the pressure of the upper fork, Mr. Sebastian Erard had to solve one of those delicate problems called in mechanics *escapements*, which in his mechanism is thus effected: the weight of the pressure of the upper fork rests, as we have just described, upon the centre of the brass lever screwed fast into the plate at *h*, (*see Pl. VII. Fig.* 2.) and is quite independent of the actuating motion upon the lower arbor; but the straight line formed by the upper link *f*, *g*, and the brass lever *g*, *h*, being broken into two pieces at *g*, allows the lower link *e*, *g*, and the lower disk, to pass over the centre without any obstruction.

By successively unfixing the pedal from the two notches, the same effects are produced in an inverted manner with equal facility; and, considering that the combination of the different movements belonging to one pedal is actuated merely by the sinking and rising of one rod enclosed within the pillar, it will be perceived with what nicety the movements are combined.

Any person taking the trouble of examining the movement above

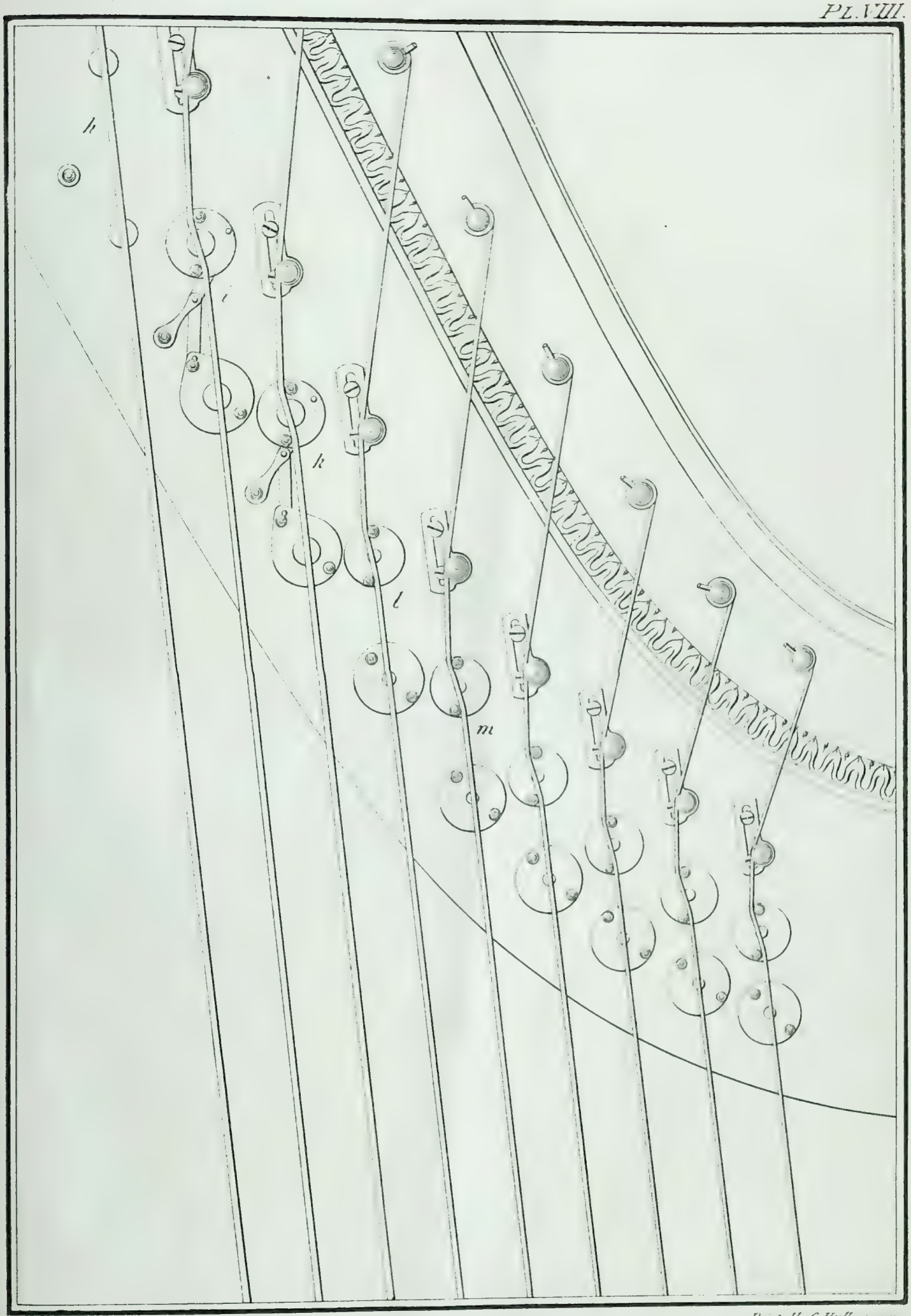
described, and selected by Mr. Sebastian Erard as the best, from several others of his own invention, must allow that it unites the utmost simplicity with the most perfect efficacy. Five pieces only, two of which are the disks with prongs on them to shorten the string, effect the operation, and the motion is distributed to the different pieces from one axis only, that of the lower fork.

These movements, which are on the outside of the plate, and contrived for each separate string in the bass, as at *h*, *i*, *k*, (*see Pl. VIII.*) disappear about the middle of the harp, at *l*, *m*, where the weight of the strings diminishes in proportion to their diminished length and thickness. A similar motion to that on the outside, is then contrived inside of the mechanism, once for each string of a different name, and is afterwards communicated by connecting rods from octave to octave, upon both the upper and lower rows of forks.

Mr. Sebastian Erard might easily have adopted this plan of construction throughout the whole compass of the instrument, by merely contriving the movement once for the seven different strings in the octave, at the head of the harp, communicating the same by rods from octave to octave up to the top; and this arrangement would at first sight appear more simple, as there would be nothing on the outside of the brass plate, but the two forks to each string, as at *l*, *m*, (*see Pl. VIII.*) He, however, rejected it as very defective.

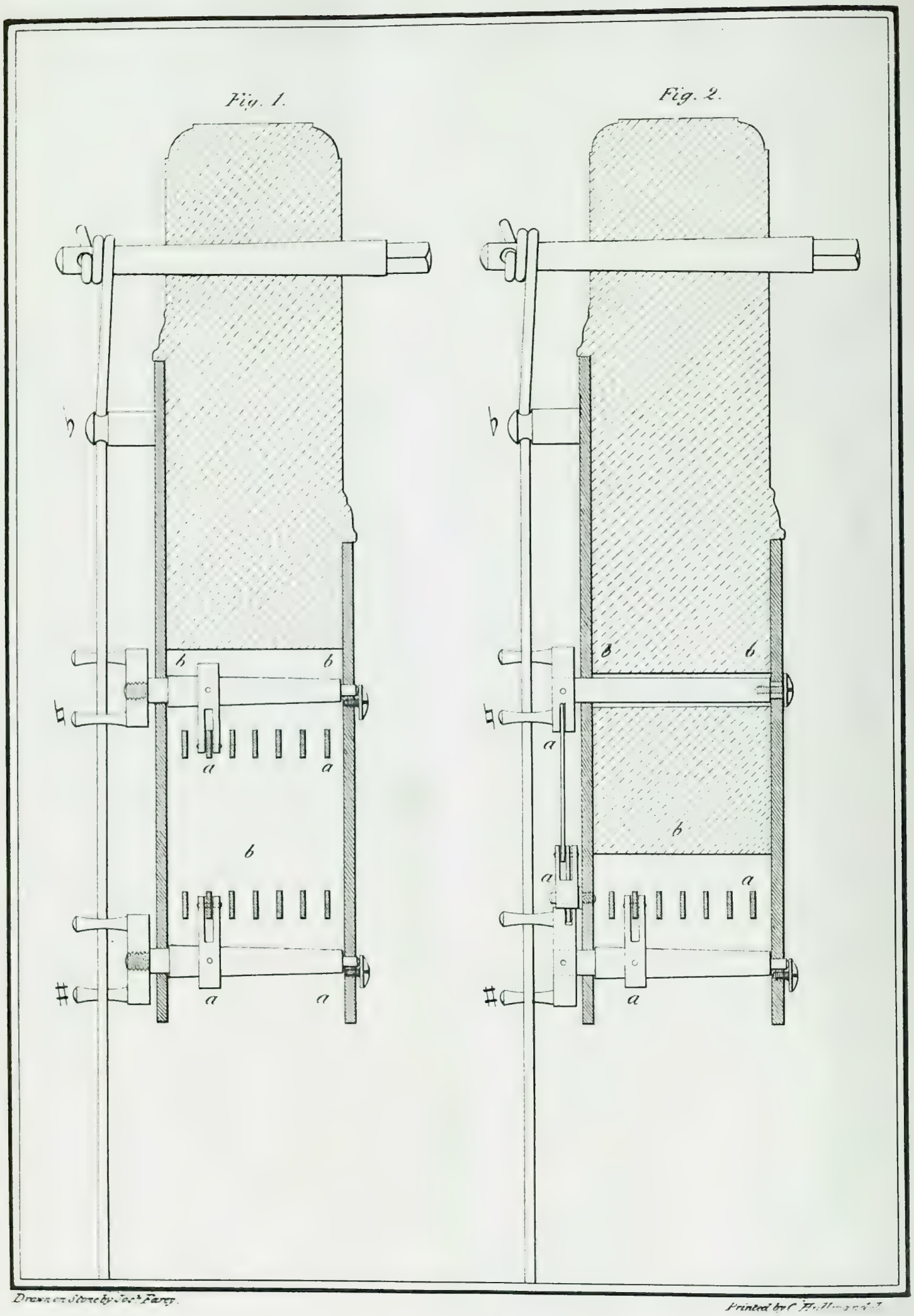
In fact, to allow sufficient room within the neck of the harp for the

PL. VIII.




Drawn on Stone by Josh. Farey

Printed by C. Hullmandel




Drawn on Stone by Jos.h Parey.

Printed by C. Hullmandel.

action of two ranges of movements, one above the other, as at *a*, *a*, *a*, *a* (*see Pl. IX. Fig.* 1.) instead of having the movements outside, as at *a*, *a*, *a*, *a* (*see Pl. IX. Fig.* 2.) the neck must be considerably weakened by cutting away about one third of the wood, as at *b*, *b*, *b*, (*see Pl. IX. Fig.* 1, 2.) whilst that part of the instrument cannot be made too strong, in the bass especially, to resist the great weight or draught of the strings.

From the natural structure of the harp (where the two parts upon which the strings are fastened at both ends, viz. the neck, and the sonorous body, cannot be kept apart from each other by any other support but the pillar, as free access to the strings must be left for the hands on both sides of the vertical plane formed by the range of strings) it follows, that when the neck or curved part where the mechanism lies, is not made sufficiently strong to resist the tension of the strings when drawn up to concert pitch, it will get distorted and alter completely its shape, from that in the original plan of the instrument; the mechanism in that case must evidently get deranged also, and answer no longer with the precision required to effect the semitones. Besides, Mr. Sebastian Erard, in contriving the movements outside and separately to each string in the bass, divides, upon *three* and *four* different studs, as at *h* (*see Pl. VII. Fig.* 2.) the weight of the pressure of the forks effecting the naturals, upon six strings in the whole compass of the instrument, instead of having the whole weight rest upon only *one* movement at the head of the harp, which evidently

renders his mechanism as many times less liable to get out of order, or to wear out by use.

The tone, which so essentially depends upon the firmness with which the string is stopped, could not be so good where the steadiness of twelve forks, six for the naturals, and six for the sharps, pressing upon six strings of the same name, should depend upon one combination of movements at the head of the harp, instead of resting upon three, four, or five, in different parts of the neck, as in the mode of construction adopted by Mr. Sebastian Erard.

In short, this mode of construction of having the movements outside on the brass plate, and contrived separately for each separate string in the bass, is the only one which can be employed with success, as it is the only one which combines the requisite advantages of precision and solidity.

Mr. Sebastian Erard improved the pedal in his double action harp still further; the centre of action is contrived by means of a screw turning into a brass socket, affording an easy lateral motion *(see Pl. V. Fig. 3.)* This lateral motion is rendered true and steady by his new spring, which, being placed on the side of the pedal, makes it go of itself into the notch, when depressed by the foot, and keeps it in that position with sufficient steadiness to prevent its slipping off again (*see Pl. V. Fig.* 3.); and in case of that spring breaking, in the coun-

try, or in a distant climate, another may be introduced with the greatest facility, whilst in harps where the springs are placed within the mechanism itself, the instrument must be taken entirely to pieces to be repaired.

The double action harp has very great advantages over the single, in point of musical theory; but, as the object in view was to consider the harp simply as a mechanical production, it will be sufficient to state that, instead of thirteen scales (eight major and five minor) practicable upon the single action harp, the double action possesses *twenty-seven complete (fifteen major and twelve minor)* with the advantage of an uniform fingering for all of them.

The double action harp is, of all instruments with fixed sounds, the most perfect; and as it possesses *twenty-one sounds* in the octave, instead of *twelve* as keyed instruments, it is susceptible of a much more perfect system of temperament.

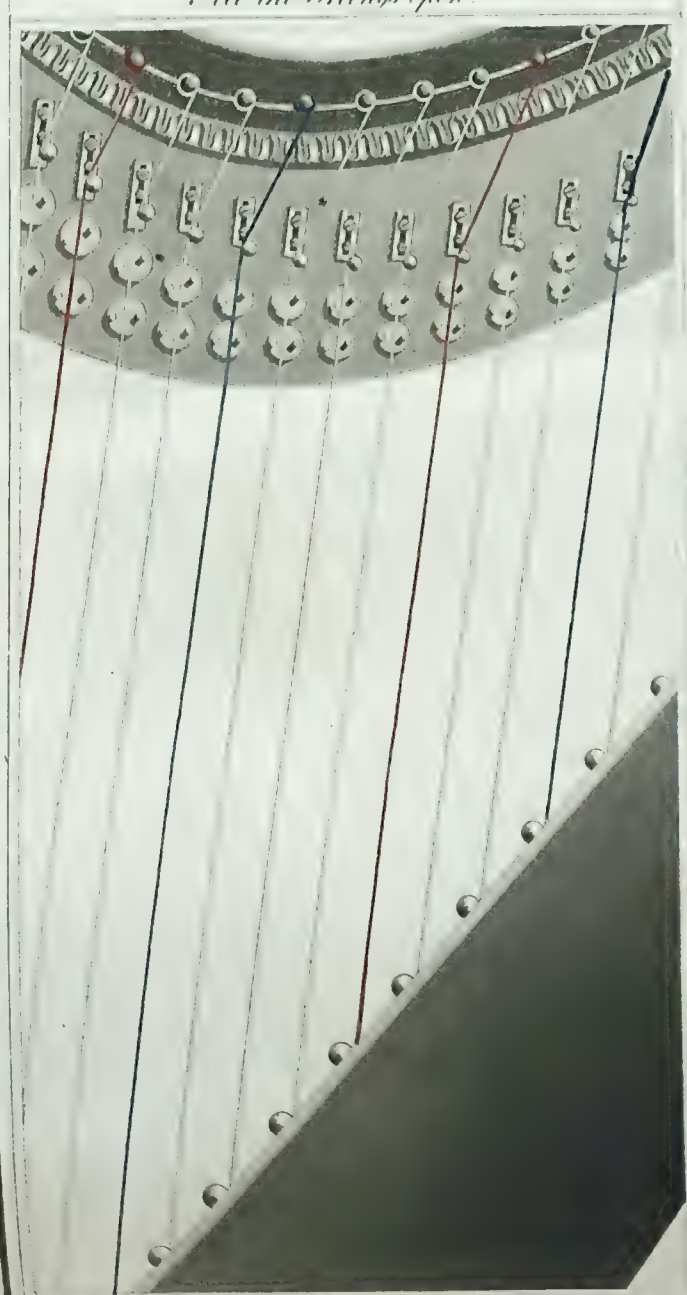
The plate at the end has been annexed to give a view of the general plan of the instrument, in regard to musical theory.

It would be superfluous to pass any encomium on Mr. Sebastian Erard's harps—they speak for themselves, and have proved on trial to answer in any climate; his double action harp must ever stand as an attesting proof of the merit of the man to whom the public are indebted for that invention.

# The Double-Movement Harp,
## Invented by Sebastian Erard.

Fig. (♭) 1.

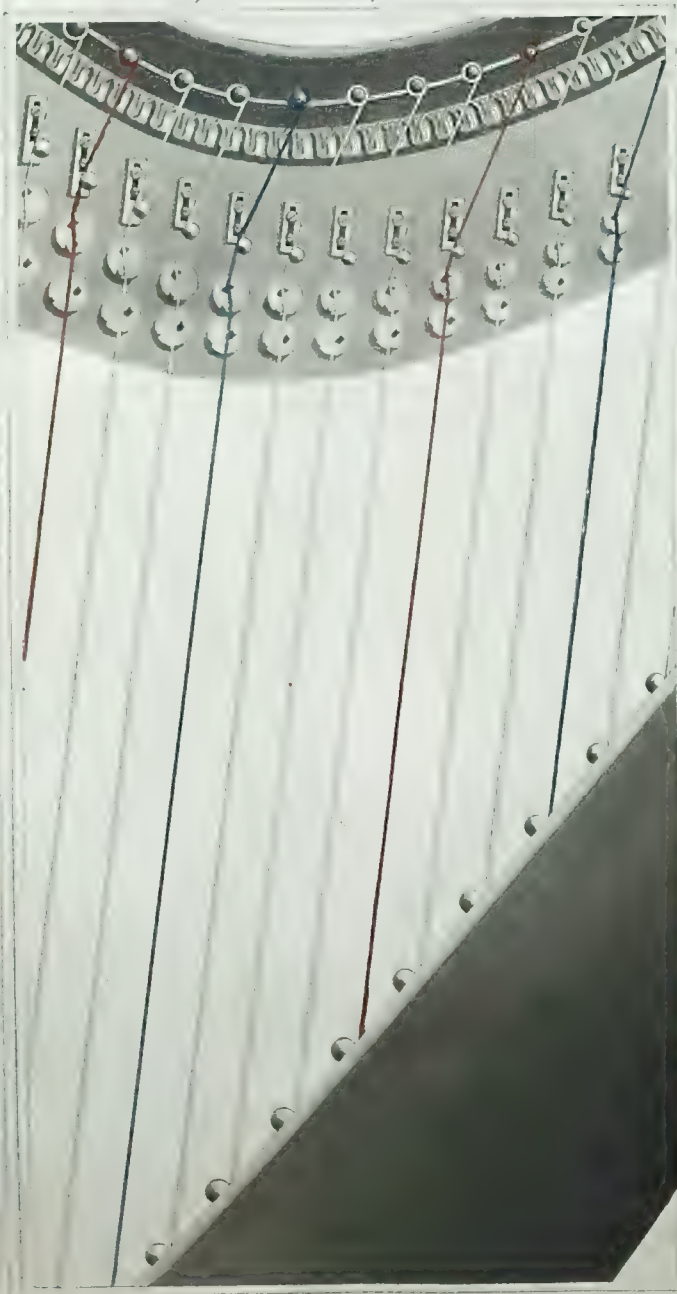
All the Strings open.



All the Pedals up.

Fig. (♮) 2.

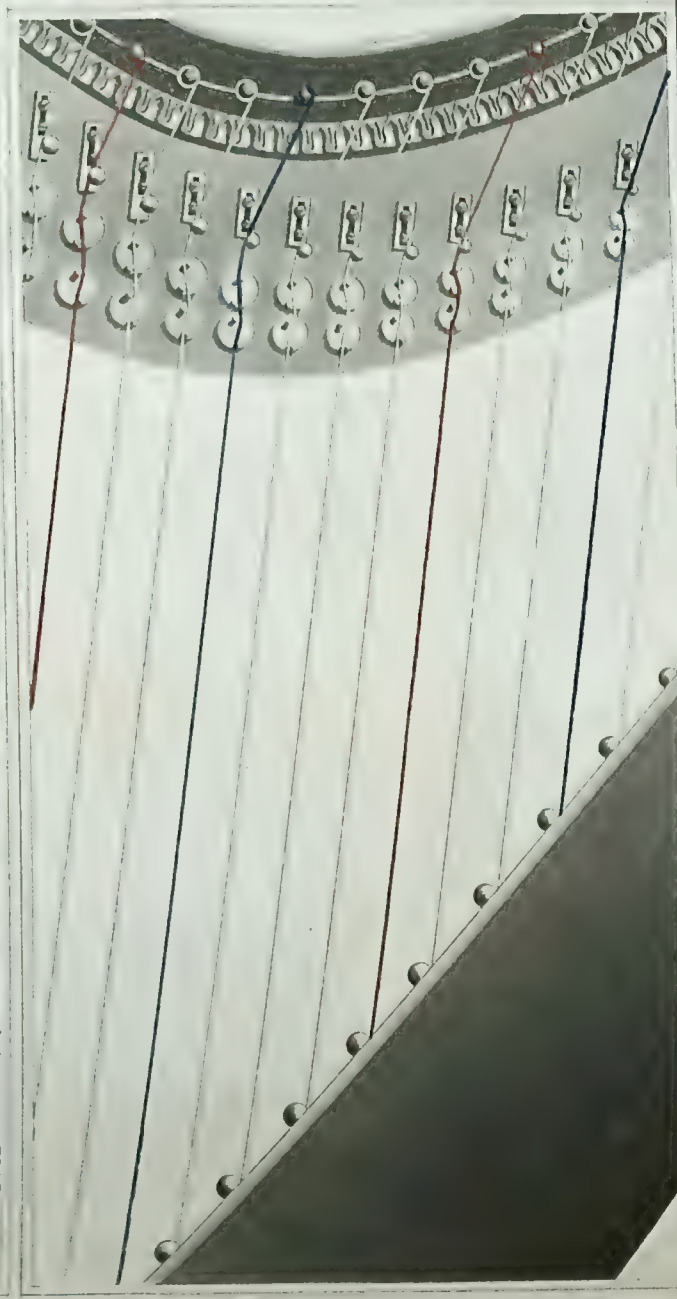
Strings shortened of one Semitone



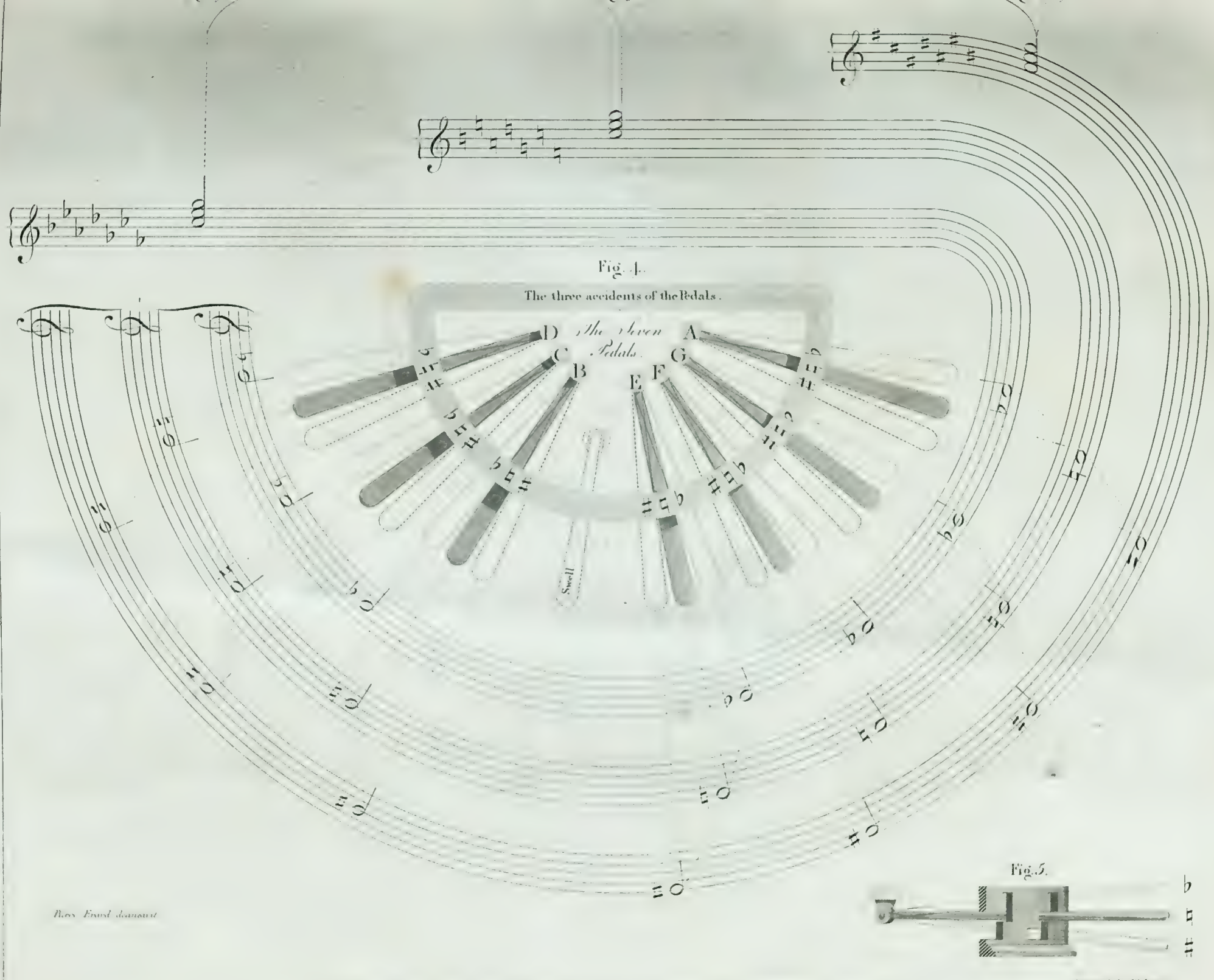
All the Pedals in the first notch.

Fig. (♯) 3.

Strings shortened of two Semitones



All the Pedals in the second notch.




N.B. The first Patent obtained for Double Movement Harps was granted to Mr. S. Erard on the 16th June 1801

*Dedicated, by permission, to Herr Wilhelm Buckhaus.*

# Francis and Day's Complete SCALE and ARPEGGIO MANUAL for the Pianoforte

*Compiled by*
*J. Simpson.*

*Copyright.*

*Price 2/- nett*
*in Cloth 3/6 nett*

London:
FRANCIS, DAY & HUNTER,
142, Charing Cross Road, W.C.
AND
15, West 30th Street, New York.

rcma11034
D 2627 /5

## OPINIONS.

From H. R. BIRD, Esq., Professor of the Pianoforte at the Royal College of Music. Examiner for Trinity College, London.

"I consider the design of your Scale Manual excellent, especially the arrangement of the Arpeggios belonging to the key of the scale."

From SIR FREDERICK BRIDGE, Organist of Westminster Abbey.

"Your book is comprehensive and clear. I wish you success."

From J. L. ROECKEL, Esq., Examiner for the Incorporated Society of Musicians.

"I consider your Scale Manual the best arranged collection of Scales and Arpeggios I have yet met with, whilst its extremely moderate price and excellence of its get up should ensure its universal acceptance."

From DR. J. WARRINER, Examiner for Trinity College, London.

"Your admirable Scale Manual is most complete and inclusive, and the advantage to a student of finding all his requirements set out definitely on one opening is obvious."

From E. CHADFIELD, Esq., Mus. Bac., General Secretary, Incorporated Society of Musicians.

"Your Scale Manual is most complete, and I am very glad you have included in it the arpeggios in close position required in the examinations of the Society."

From DR. H. WALMSLEY LITTLE, Examiner for Trinity College, London.

"I like the way you have arranged the Scales and Arpeggios on corresponding pages and hope the book will be a help to many earnest students."

A more complete and up-to-date Manual of Scales and Arpeggios it would be hard to find. (MUSIC.)

# PREFACE TO THE CONTINENTAL EDITION.

OWING to the success of the English Edition of Messrs. Francis and Day's Scale Manual, the compiler has arranged the Continental Edition for the use of those who prefer this style of fingering.

His object has been to arrange the Scales and Arpeggios in a convenient form for students to memorise. The major and minor (harmonic and melodic) scales in each key, are printed on one and the same page: the corresponding Arpeggios are on the opposite page; whilst the figures representing the 4th finger notes are printed in prominent type.

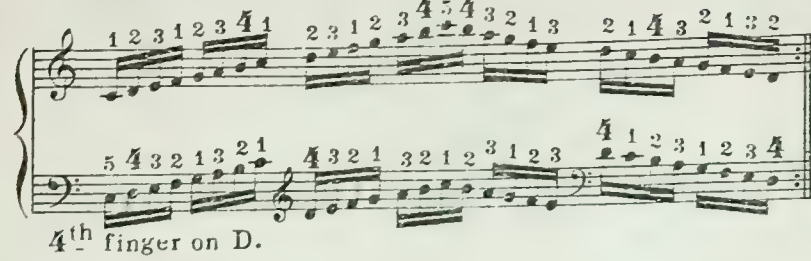
# INDEX.

| | PAGE |
|---|---|
| Major and Minor Scales in Octaves, Thirds and Sixths, in similar and contrary motion .... .... .... .... .... .... | 2—24 |
| Arpeggios of Major and Minor Common Chords, Dominant and Diminished Sevenths in extended position .... .... .... .... | 3—25 |
| Arpeggios of Major and Minor Common Chords in close position .... | 26—29 |
| Arpeggios of Dominant Sevenths in close position .... .... .... | 30—31 |
| Arpeggios of Diminished Sevenths in close position .... .... .... | 32—33 |
| Scales in Double Thirds .... .... .... .... .... .... | 34—35 |
| Scales in Double Sixths .... .... .... .... .... .... | 36—37 |
| Scales in Double Octaves .... .... .... .... .... .... | 38—39 |
| Chromatic Scales in Octaves, Thirds and Sixths, in similar and contrary motion | 40 |
| Chromatic Scales in Double Minor Thirds, Double Minor Sixths, Double Major Sixths, complete Chords of the Sixth, complete Chords of Diminished Sevenths, and in Double Octaves .... .... .... .... | 40—41 |

# SCALE OF C.

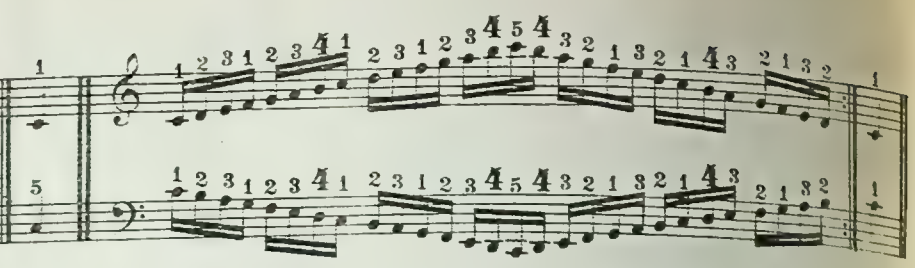
Major in similar motion.

4th finger on B.



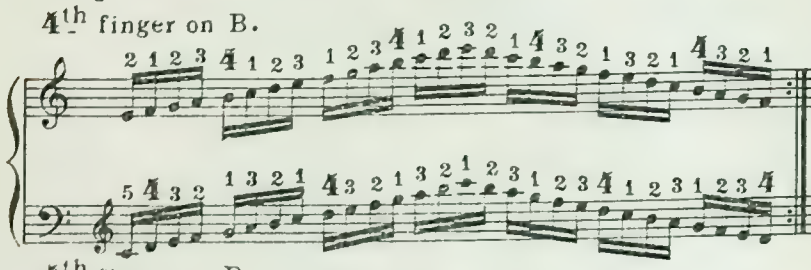
4th finger on D.

Major in contrary motion.



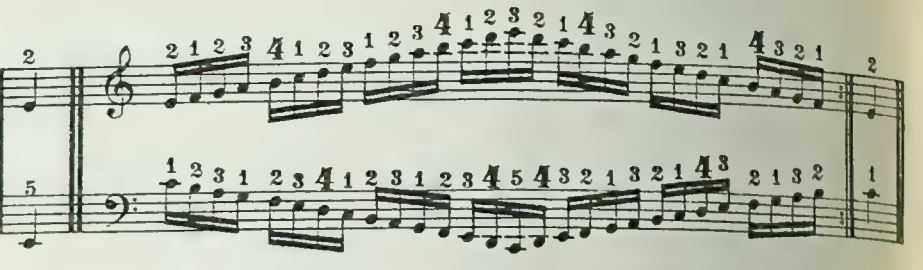
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on B.



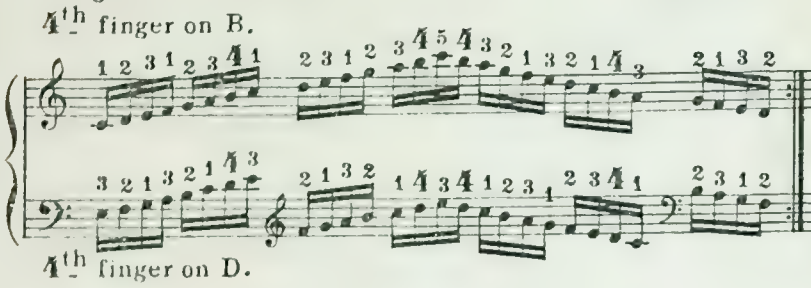
4th finger on D.

Major from the Third.



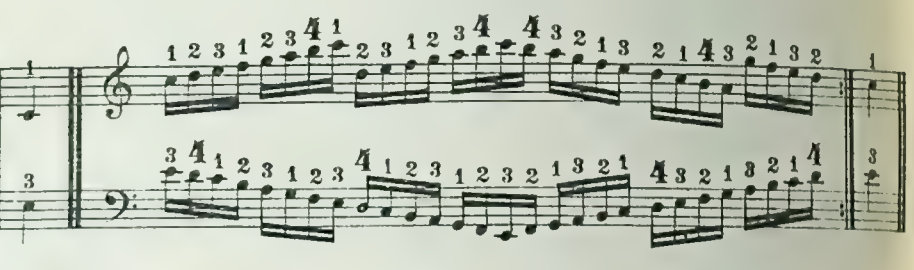
Major in Sixths.

4th finger on B.



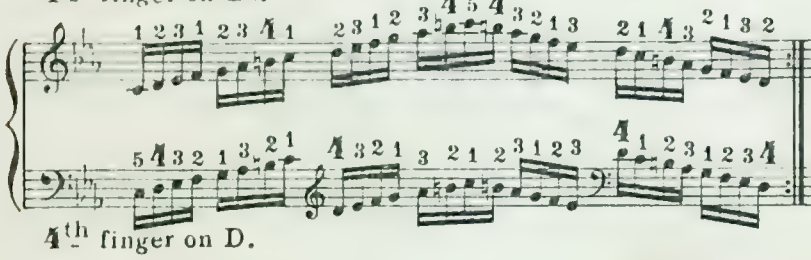
4th finger on D.

Major from the Sixth.



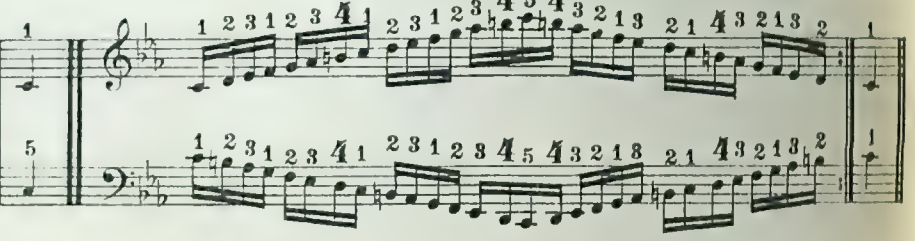
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.



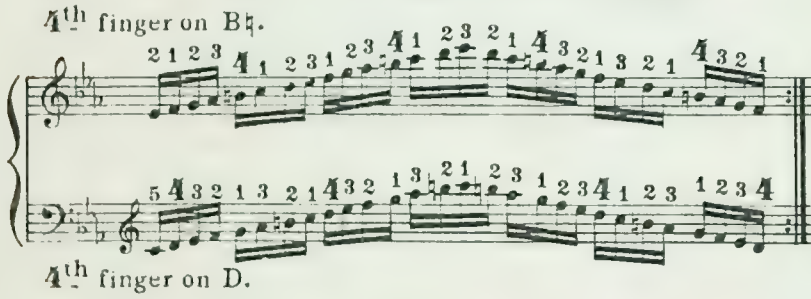
4th finger on D.

Harmonic Minor in contrary motion.



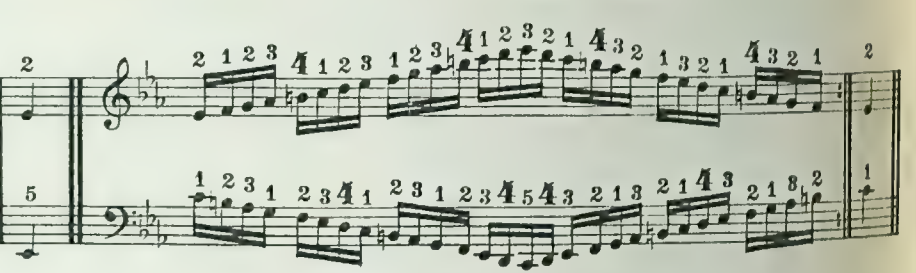
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.



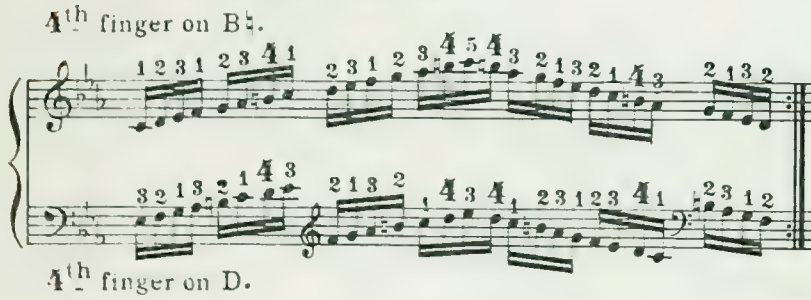
4th finger on D.

Harmonic Minor from the Third.



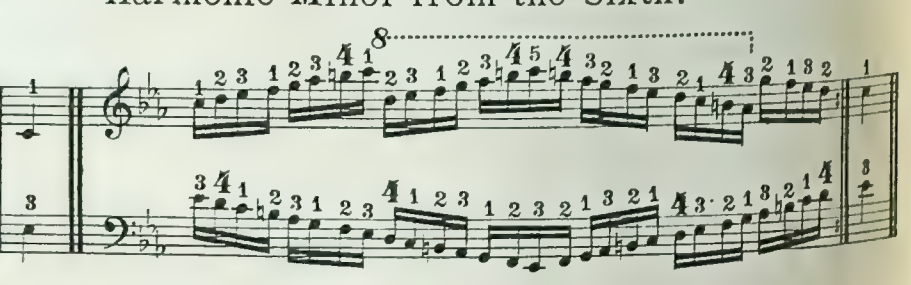
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on B♭.



4th finger on D.

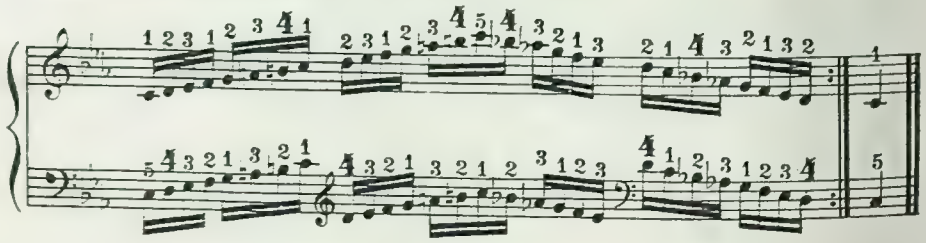
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on B♭ ascending, and B♭ descending.

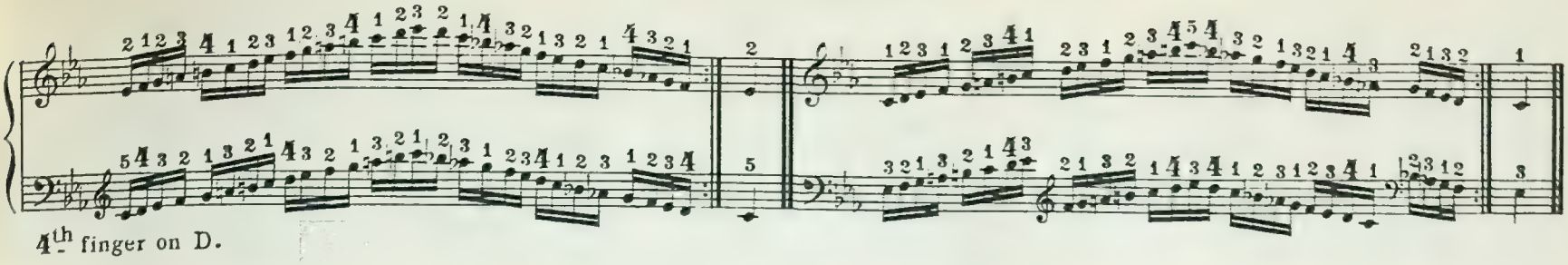
4th finger on D.



Melodic Minor in Thirds.

4th on B♮ ascending, and B♭ descending.

In Sixths.



4th finger on D.

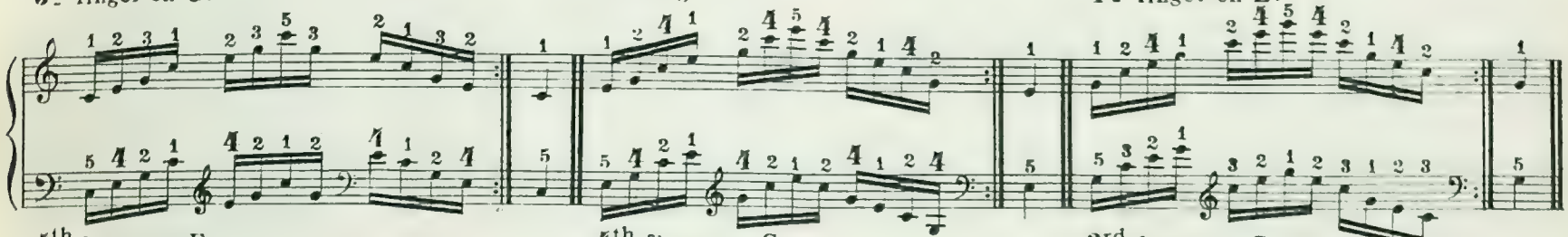
# ARPEGGIOS IN C.

Major Common Chord.

3rd finger on G.

4th finger on C.

4th finger on E.



4th finger on E.

4th finger on G.

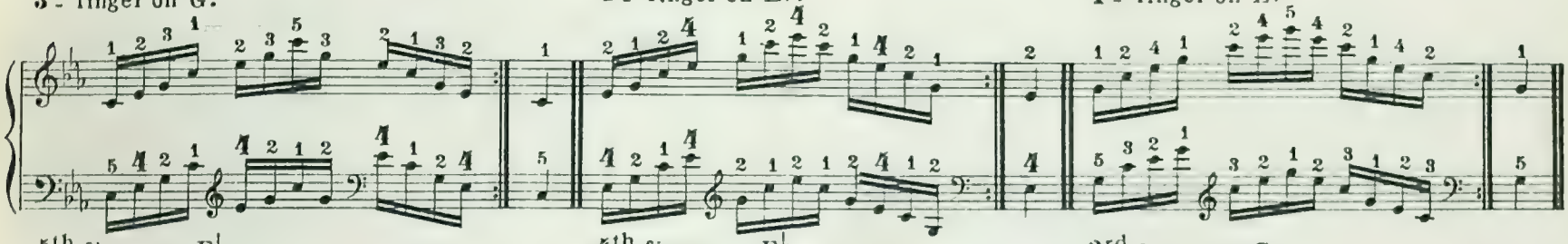
3rd finger on C.

Minor Common Chord.

3rd finger on G.

4th finger on E♭.

4th finger on E♭.

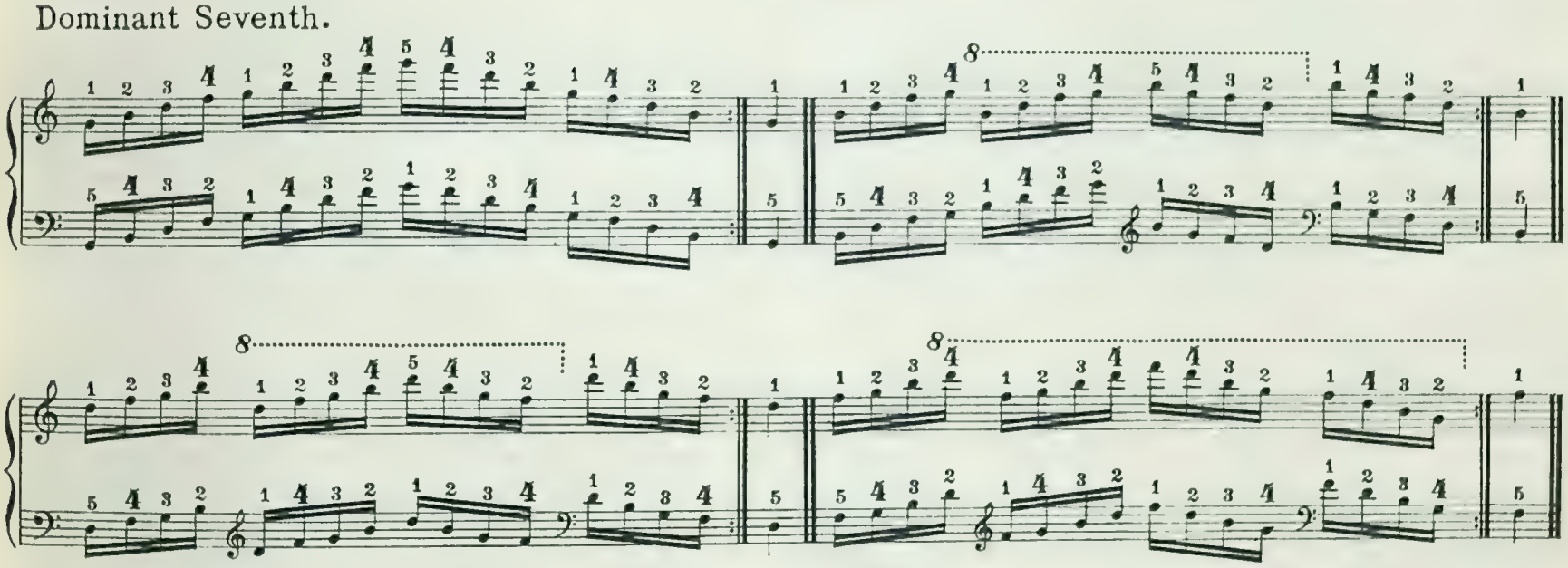


4th finger on E♭.

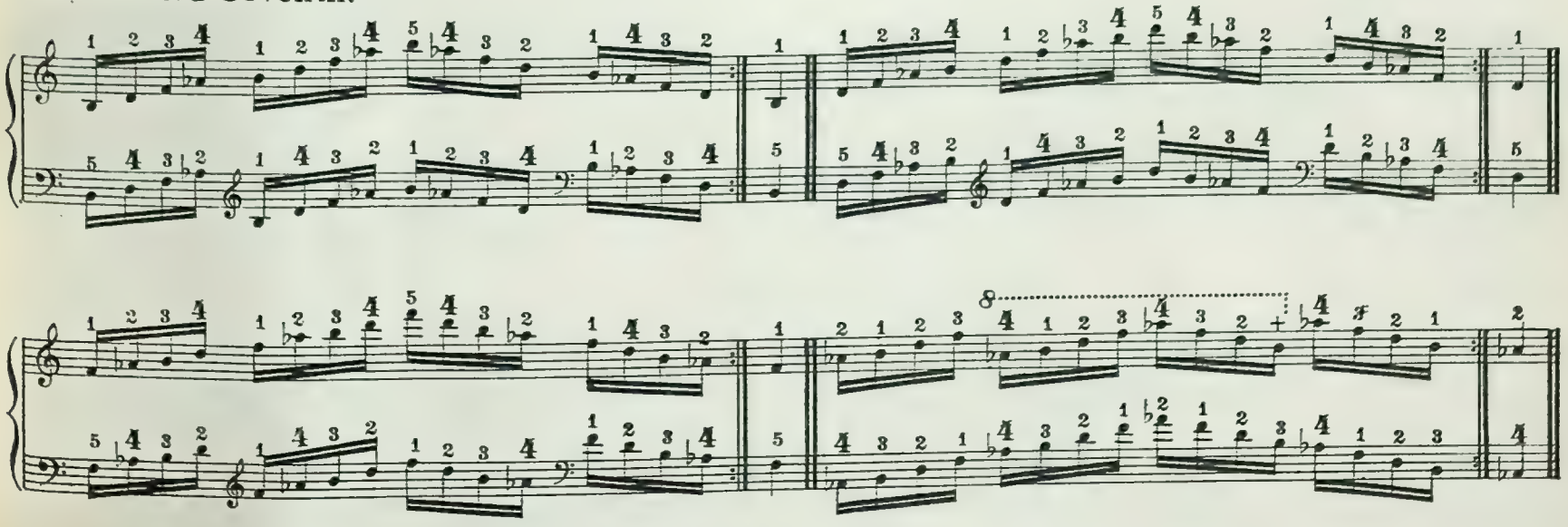
4th finger on E♭.

3rd finger on C.

Dominant Seventh.



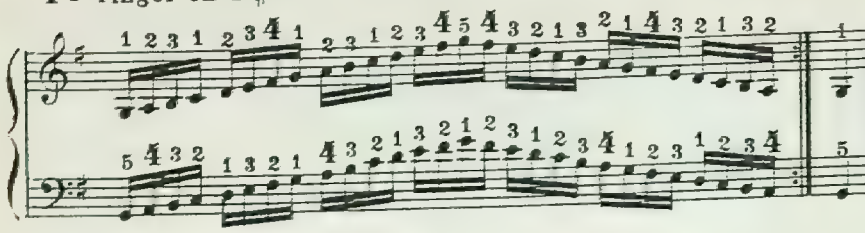
Diminished Seventh.



# SCALE OF G.

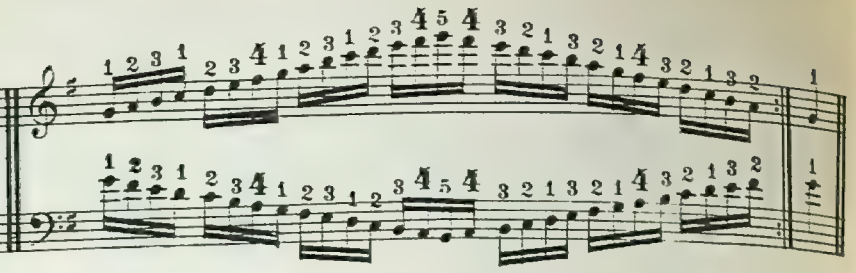
Major in similar motion.

4th finger on F♯.



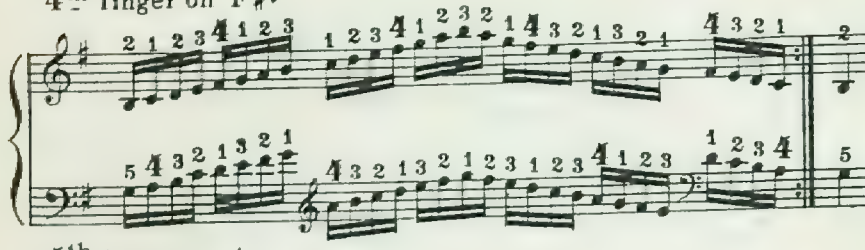
4th finger on A.

Major in contrary motion.



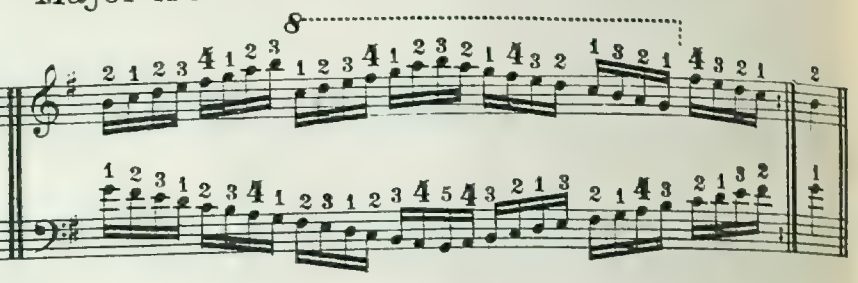
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on F♯.



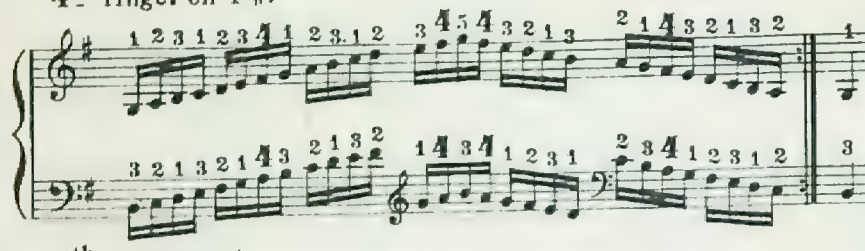
4th finger on A.

Major from the Third.



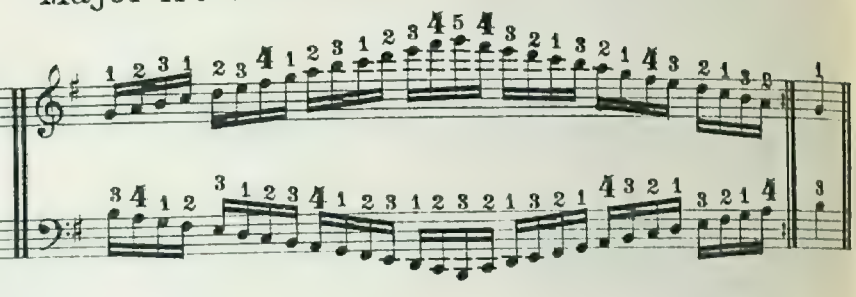
Major in Sixths.

4th finger on F♯.



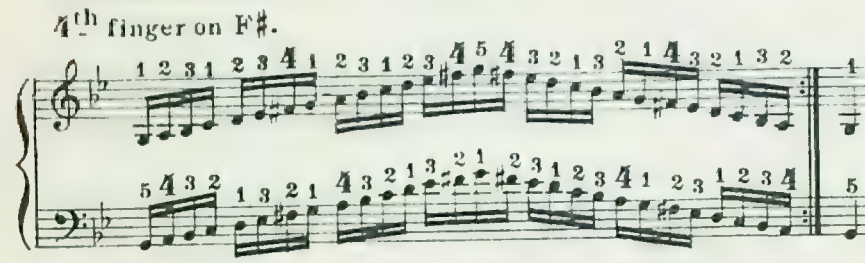
4th finger on A.

Major from the Sixth.



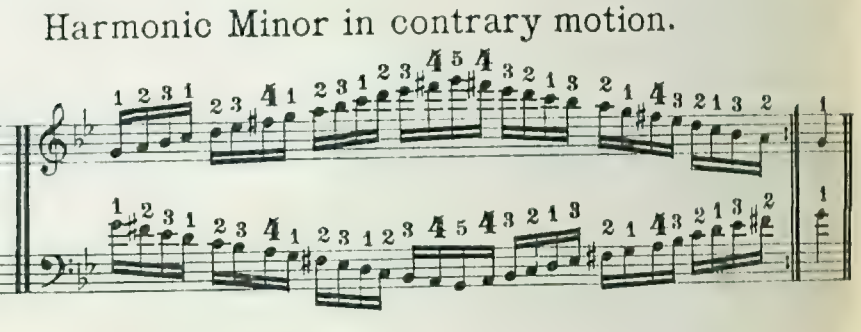
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on F♯.



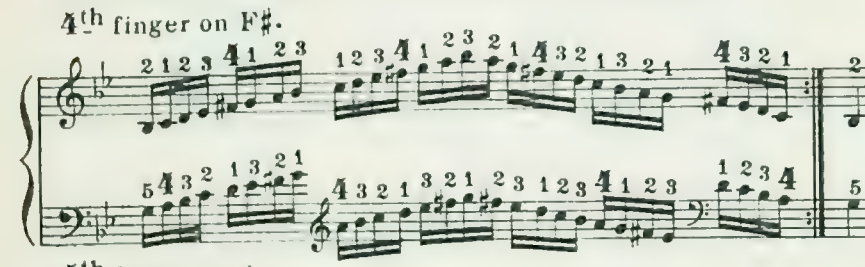
4th finger on A.

Harmonic Minor in contrary motion.



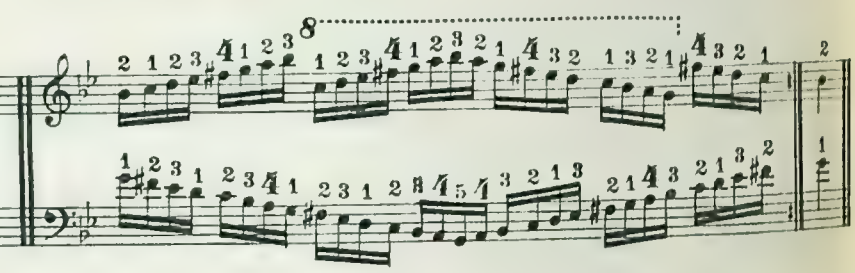
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on F♯.



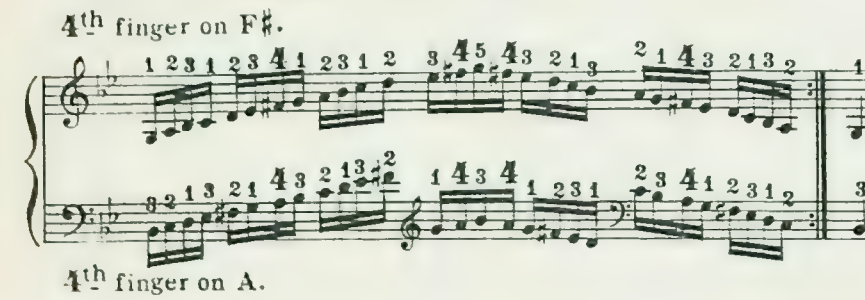
4th finger on A.

Harmonic Minor from the Third.



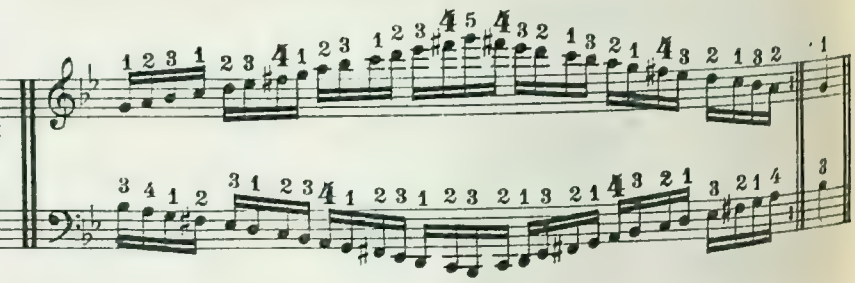
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on F♯.



4th finger on A.

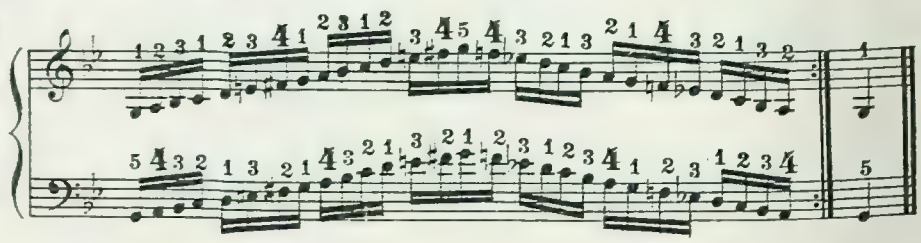
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on F♯ ascending, and F♮ descending.

4th finger on A.



Melodic Minor in Thirds.

4th on F♯ ascending, and F♮ descending.

4th finger on A.

In Sixths.

## ARPEGGIOS IN G.

Major Common Chord.

3rd finger on D.

4th finger on B.

4th finger on G.

4th finger on D.

4th finger on B.

3rd finger on G.

Minor Common Chord.

3rd finger on D.

4th finger on B♭.

4th finger on B♭.

4th finger on B♭.

4th finger on B♭.

3rd finger on G.

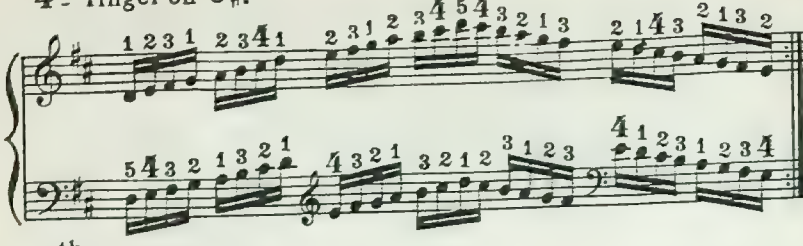
Dominant Seventh.

Diminished Seventh.

# SCALE OF D.

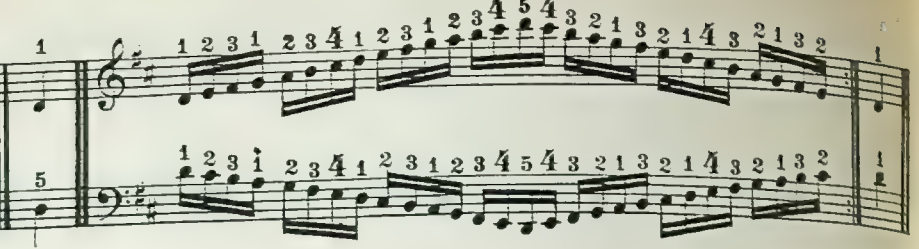
Major in similar motion.

4th finger on C♯.



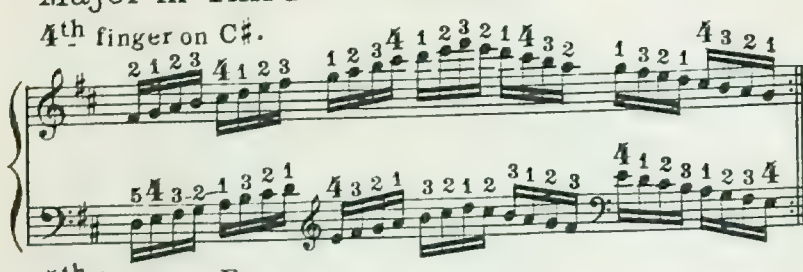
4th finger on E.

Major in contrary motion.



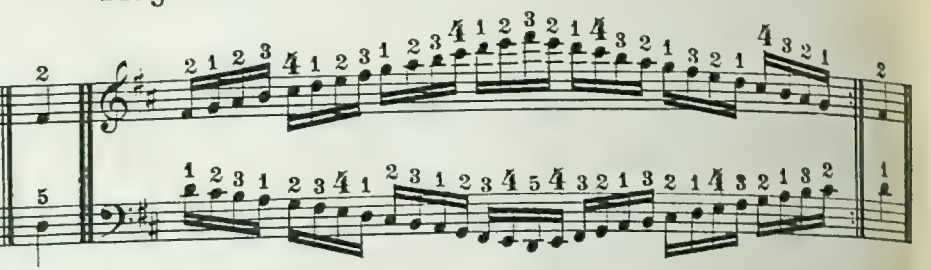
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on C♯.



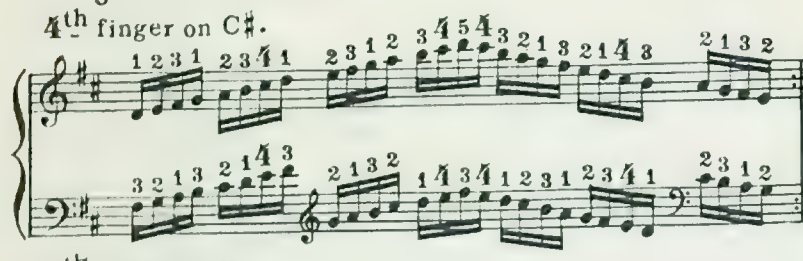
4th finger on E.

Major from the Third.



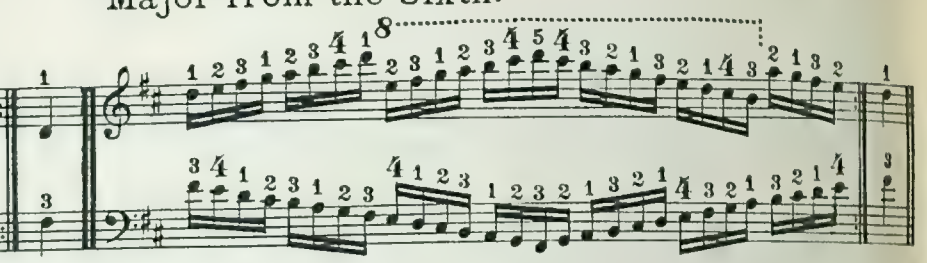
Major in Sixths.

4th finger on C♯.



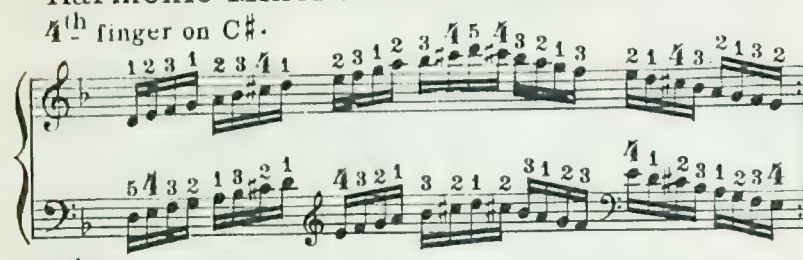
4th finger on E.

Major from the Sixth.



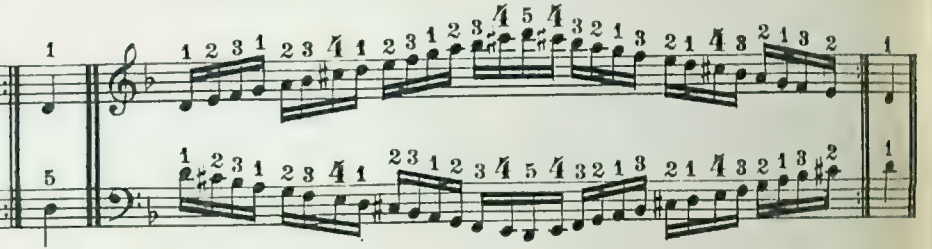
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on C♯.



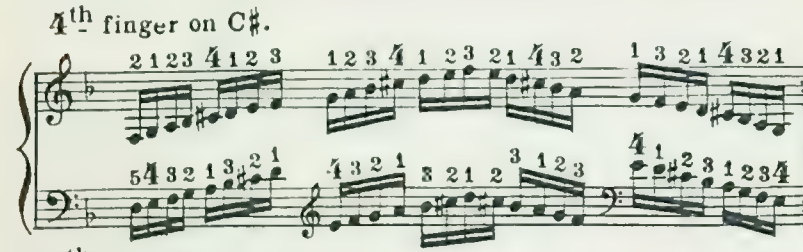
4th finger on E.

Harmonic Minor in contrary motion.



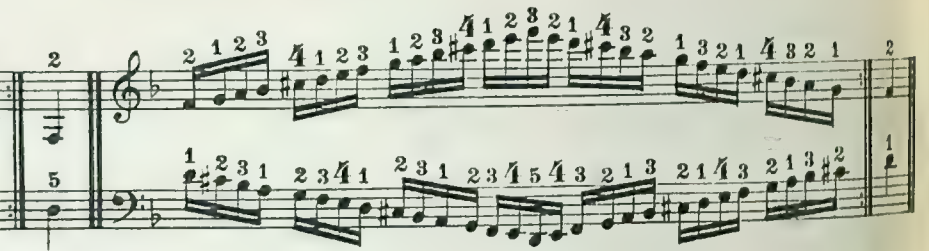
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on C♯.



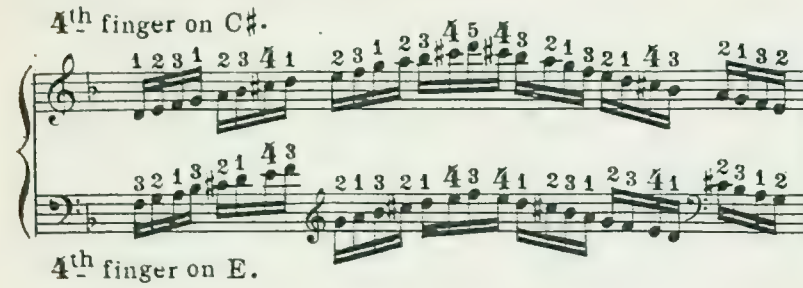
4th finger on E.

Harmonic Minor from the Third.



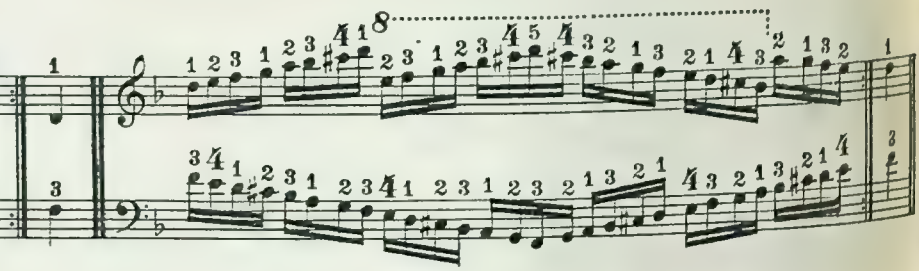
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on C♯.



4th finger on E.

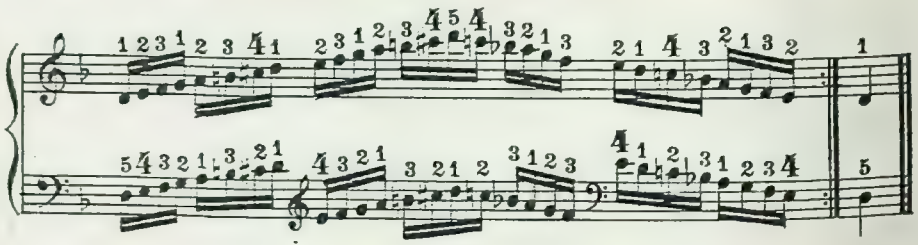
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on C♯ ascending, and C♮ descending.

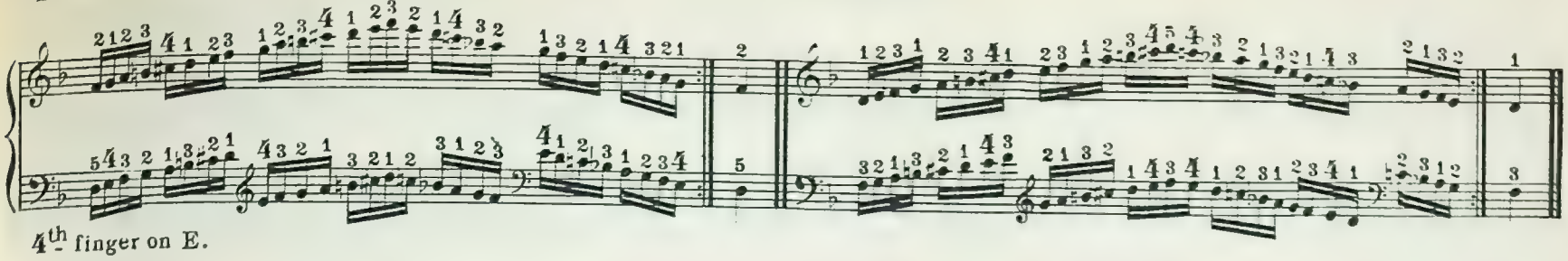
4th finger on E.



Melodic Minor in Thirds.

4th on C♯ ascending, and C♮ descending.

In Sixths.



4th finger on E.

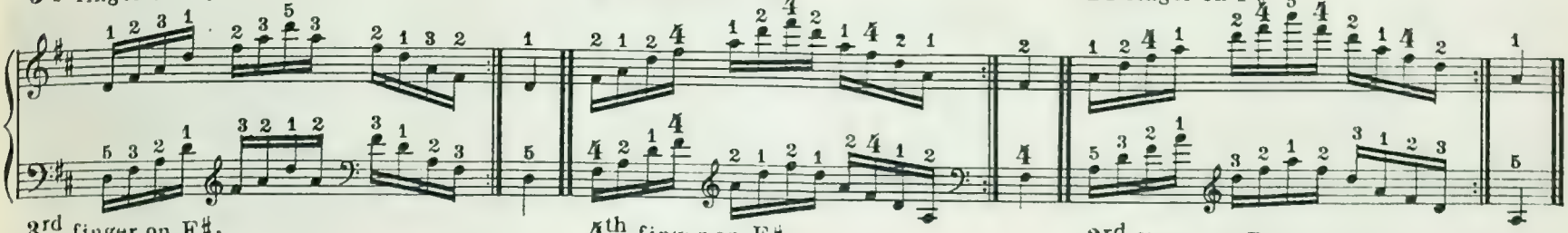
# ARPEGGIOS IN D.

Major Common Chord.

3rd finger on A.

4th finger on F♯.

4th finger on F♯.



3rd finger on F♯.

4th finger on F♯.

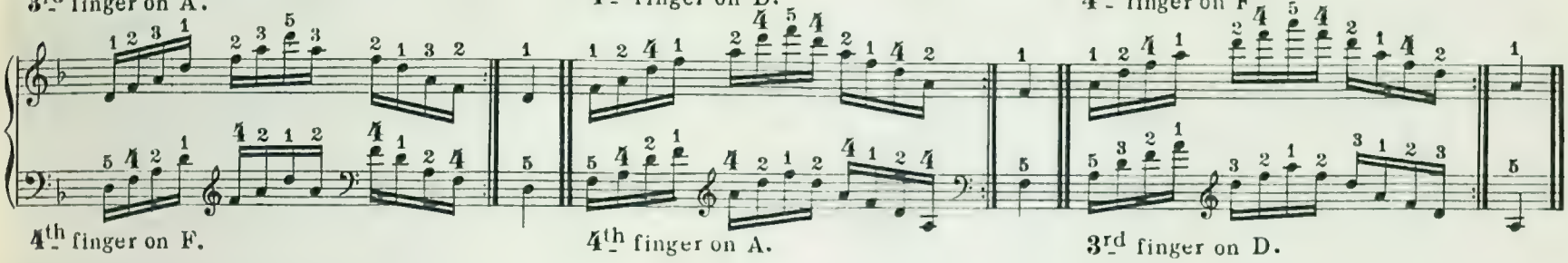
3rd finger on D.

Minor Common Chord.

3rd finger on A.

4th finger on D.

4th finger on F.

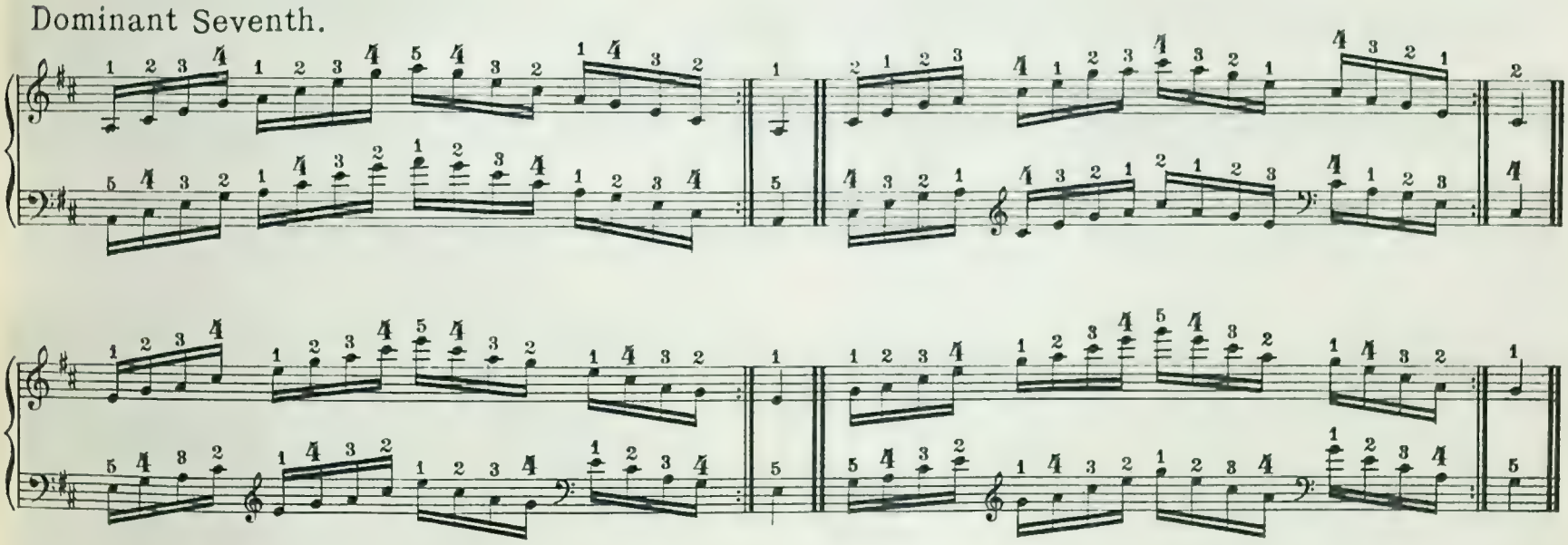


4th finger on F.

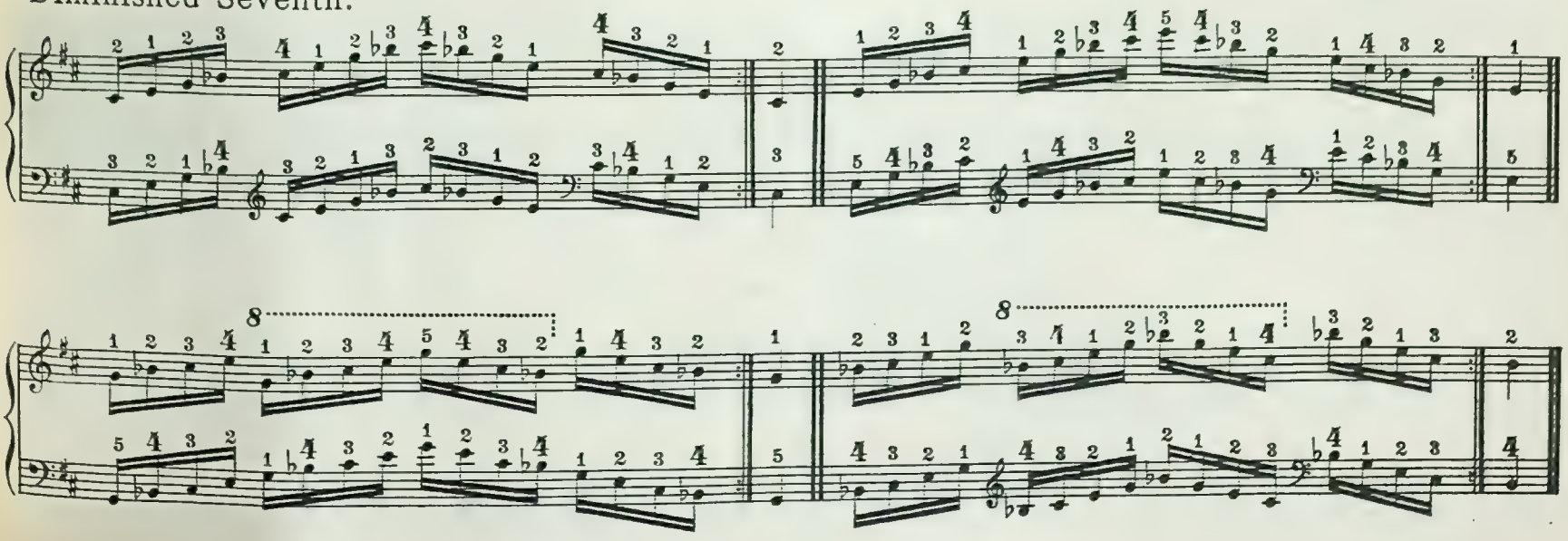
4th finger on A.

3rd finger on D.

Dominant Seventh.



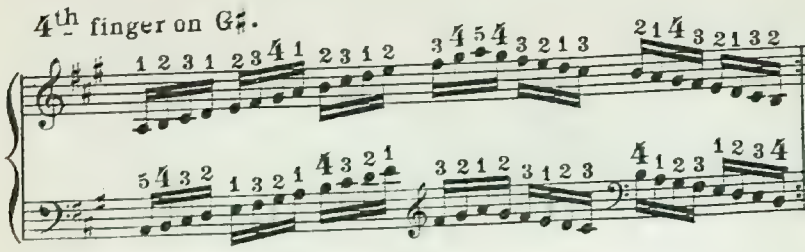
Diminished Seventh.



# SCALE OF A.

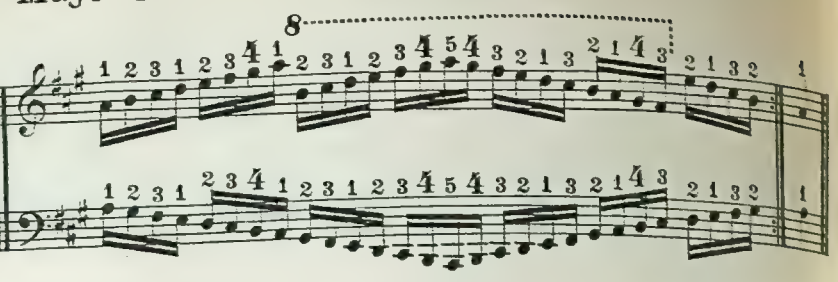
Major in similar motion.

4th finger on G♯.



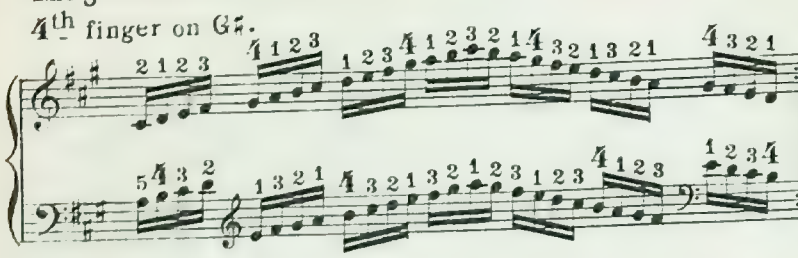
4th finger on B.

Major in contrary motion.



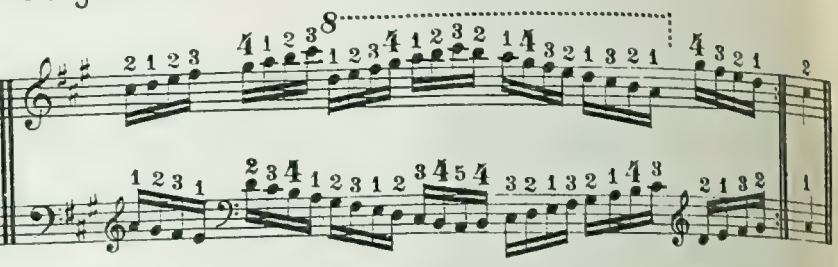
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on G♯.



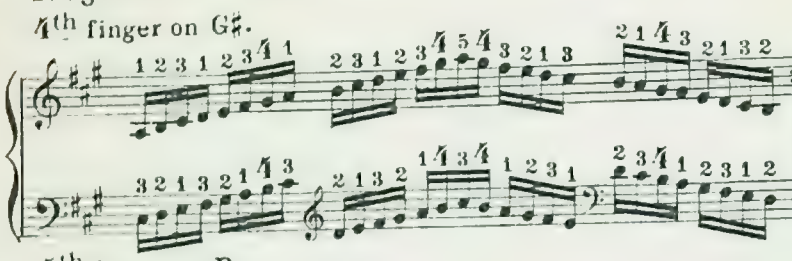
4th finger on B.

Major from the Third.



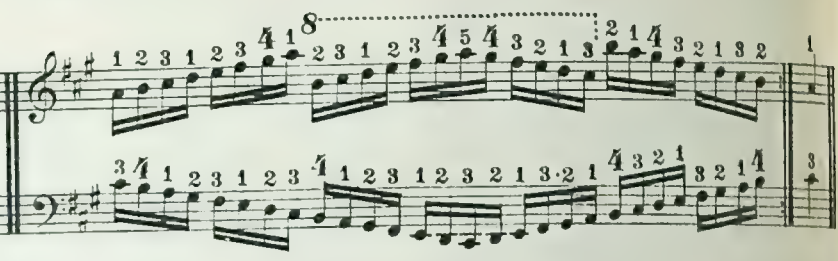
Major in Sixths.

4th finger on G♯.



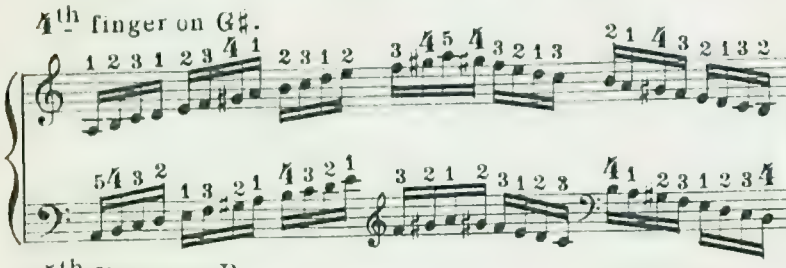
4th finger on B.

Major from the Sixth.



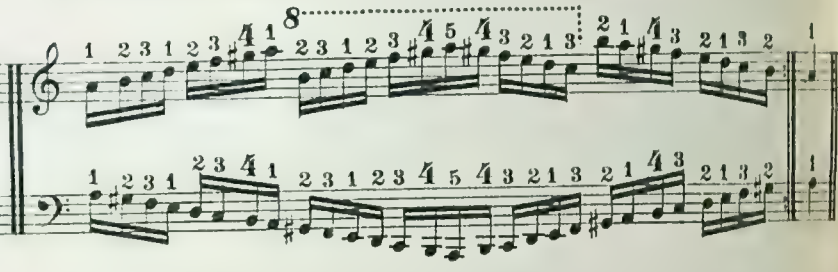
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on G♯.



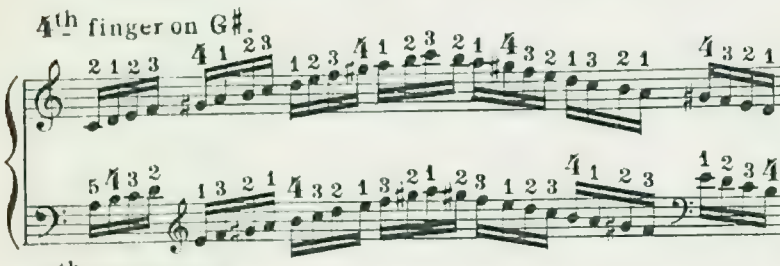
4th finger on B.

Harmonic Minor in contrary motion.



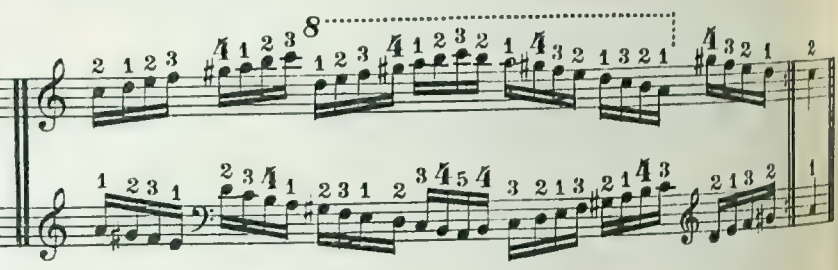
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on G♯.



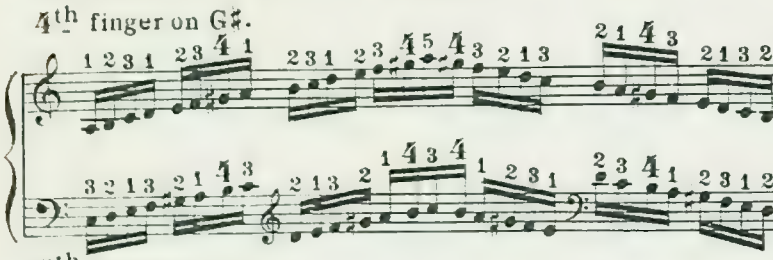
4th finger on B.

Harmonic Minor from the Third.



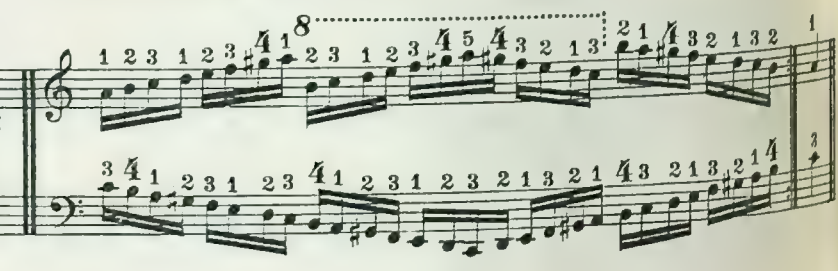
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on G♯.



4th finger on B.

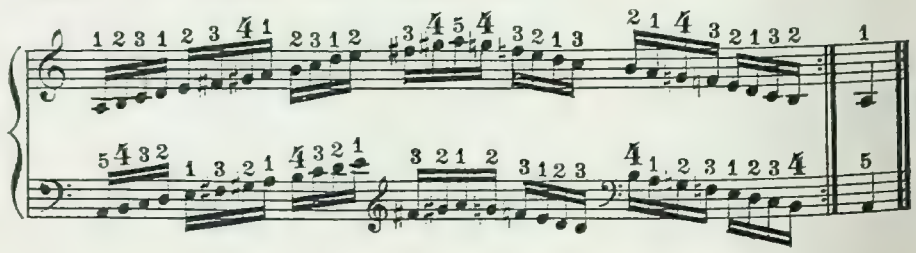
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

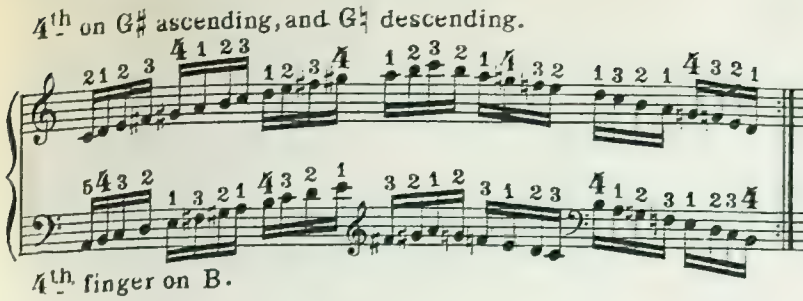
4th finger on G♯ ascending, and G♮ descending.

4th finger on B.



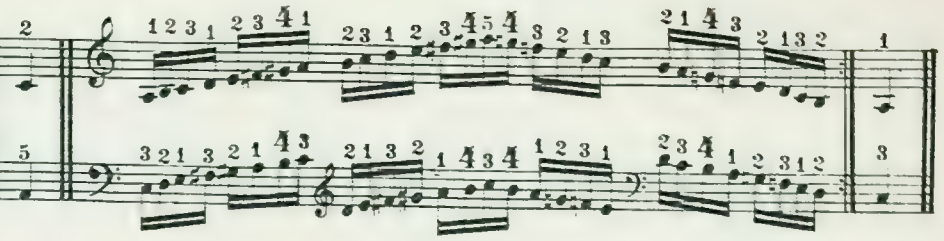
Melodic Minor in Thirds.

4th on G♯ ascending, and G♮ descending.



4th finger on B.

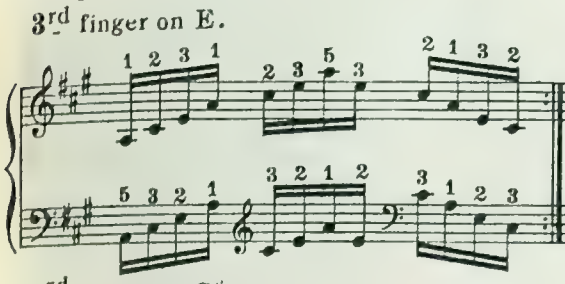
In Sixths.



# ARPEGGIOS IN A.

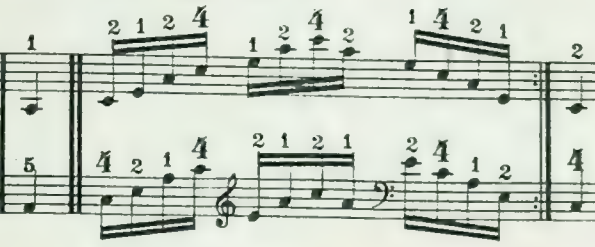
Major Common Chord.

3rd finger on E.



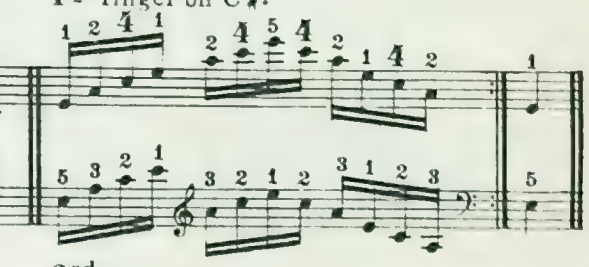
3rd finger on C♯.

4th finger on C♯.



4th finger on C♯.

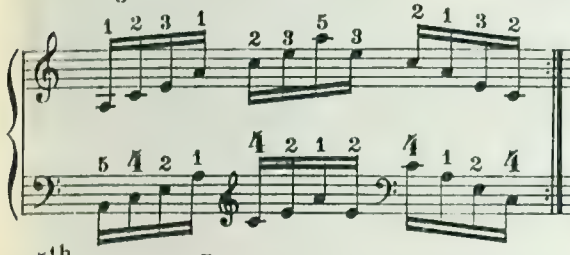
4th finger on C♯.



3rd finger on A.

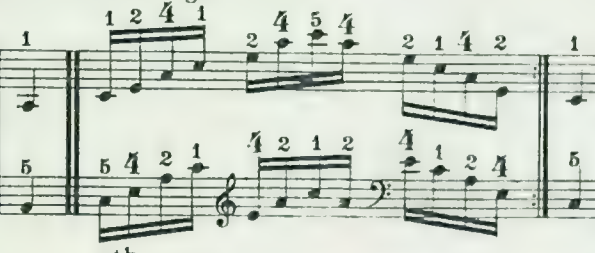
Minor Common Chord.

3rd finger on E.



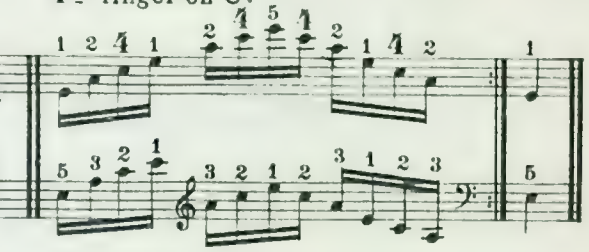
4th finger on C.

4th finger on A.



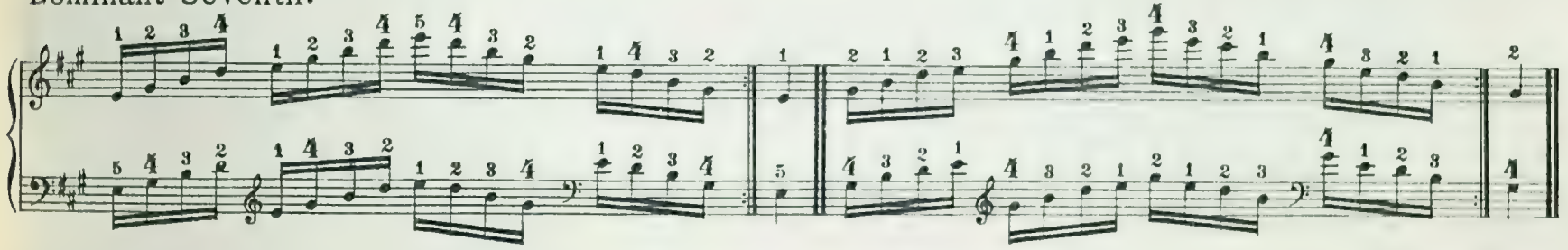
4th finger on E.

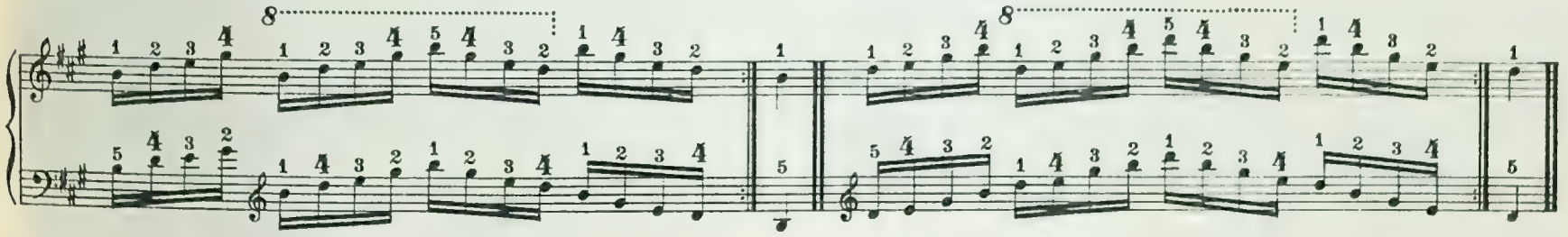
4th finger on C.



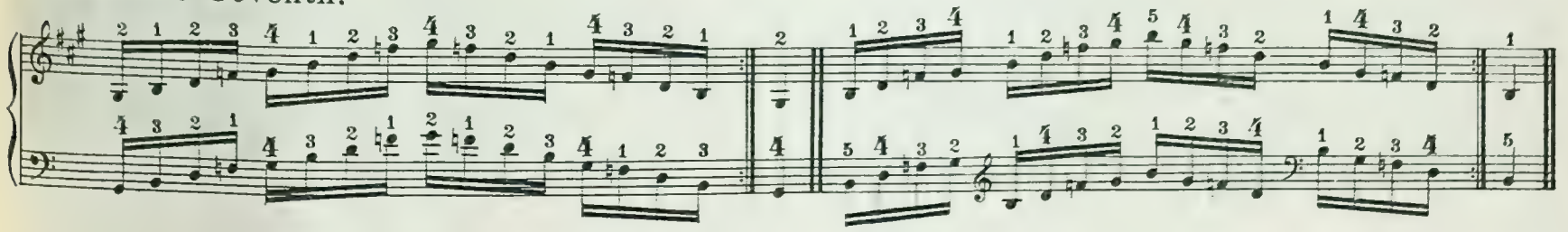
3rd finger on A.

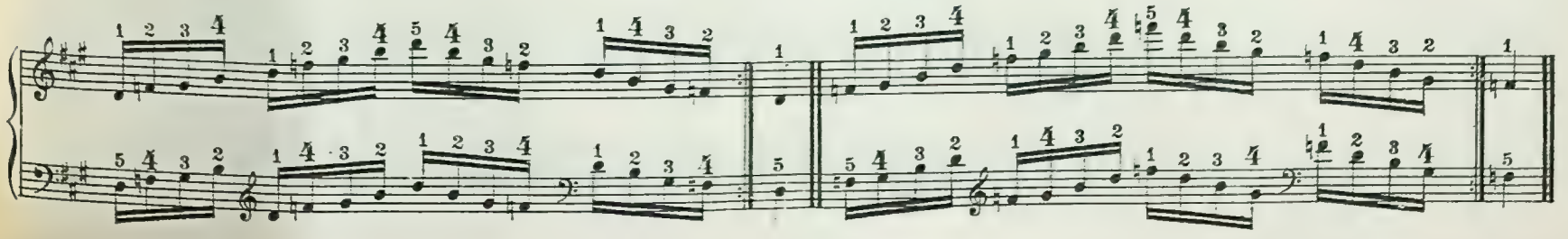
Dominant Seventh.





Diminished Seventh.





# SCALE OF E.

Major in similar motion.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Major in contrary motion.

Major in Thirds or Tenths.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Major from the Third.

Major in Sixths.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Major from the Sixth.

Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Harmonic Minor in contrary motion.

Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Harmonic Minor from the Third.

Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Harmonic Minor from the Sixth.

Melodic Minor in similar motion.

4th finger on D♯ ascending, and D♮ descending.

4th finger on F♯.

Melodic Minor in Thirds.

4th on D♯ ascending, and D♮ descending.

4th finger on F♯.

In Sixths.

## ARPEGGIOS IN E.

Major Common Chord.

3rd finger on B.

3rd finger on G♯.

4th finger on G♯.

4th finger on G♯.

4th finger on G♯.

3rd finger on E.

Minor Common Chord.

3rd finger on B.

4th finger on G.

4th finger on E.

4th finger on B.

4th finger on G.

3rd finger on E.

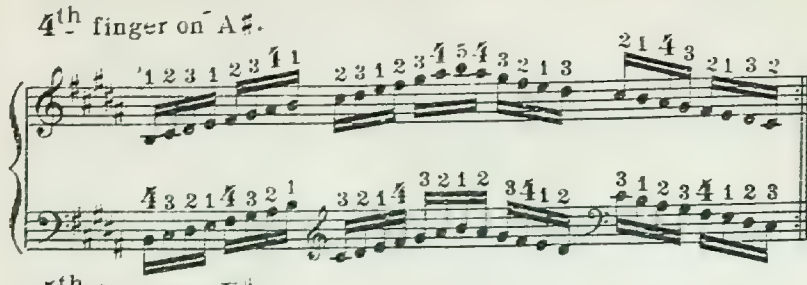
Dominant Seventh.

Diminished Seventh.

# SCALE OF B.

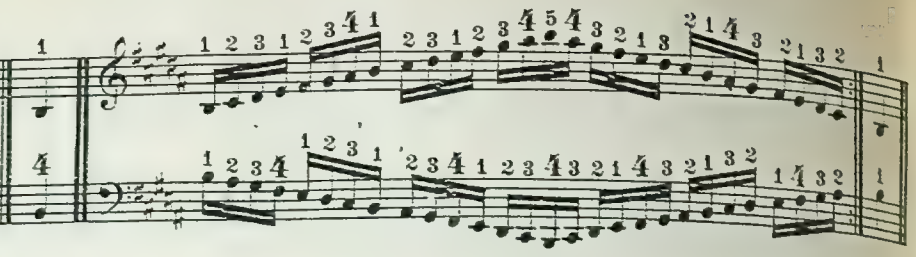
Major in similar motion.

4th finger on A♯.



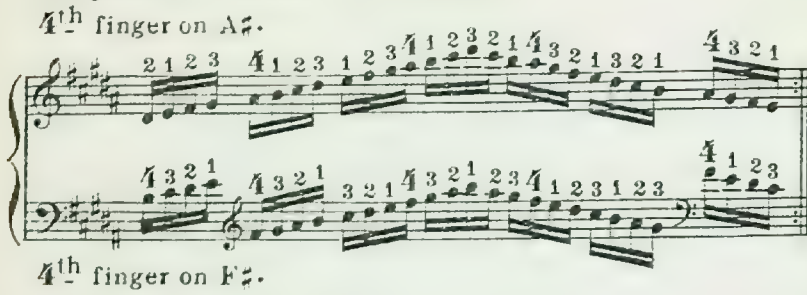
4th finger on F♯.

Major in contrary motion.



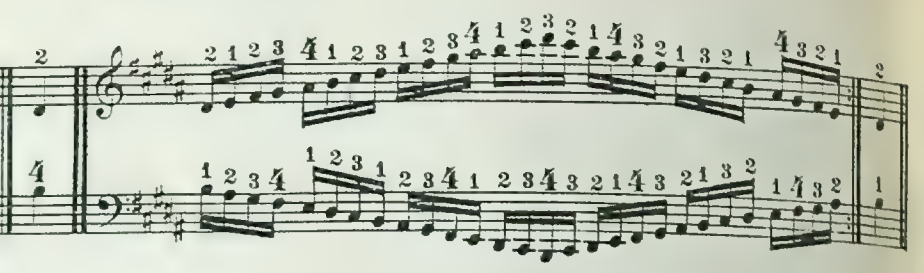
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on A♯.



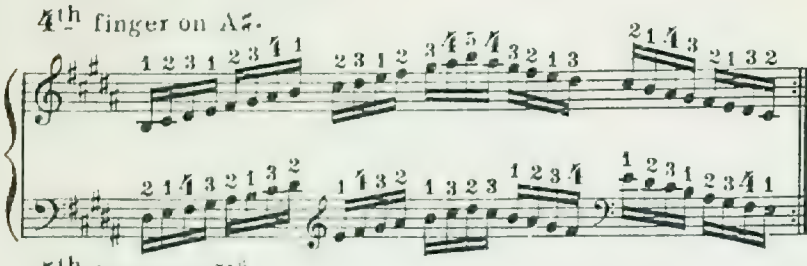
4th finger on F♯.

Major from the Third.



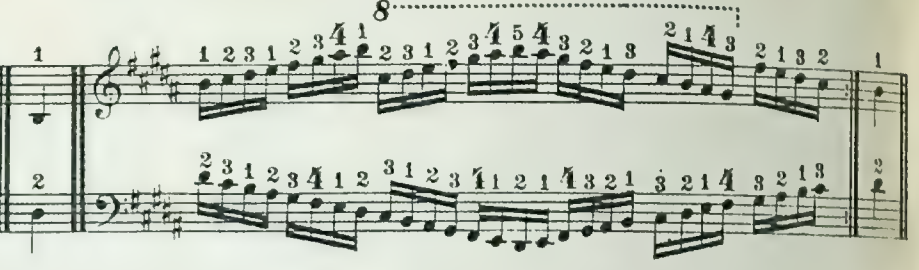
Major in Sixths.

4th finger on A♯.



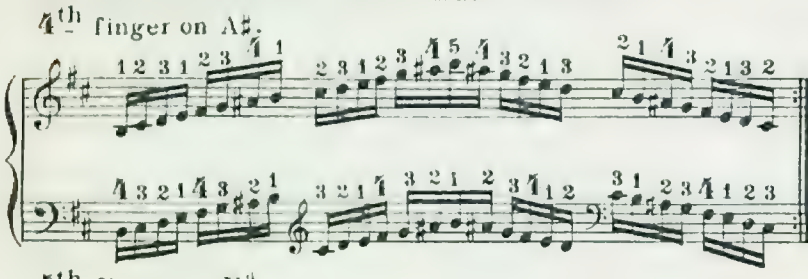
4th finger on F♯.

Major from the Sixth.



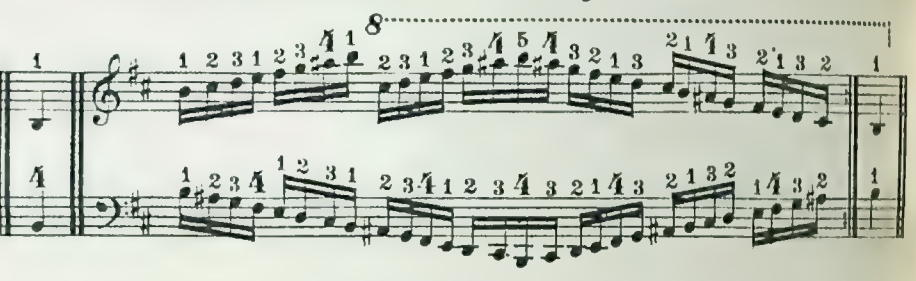
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on A♯.



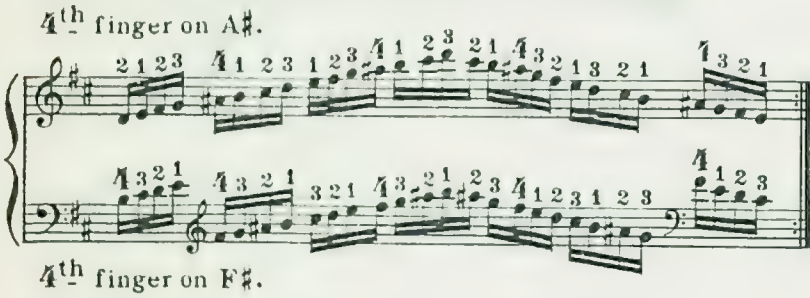
4th finger on F♯.

Harmonic Minor in contrary motion.



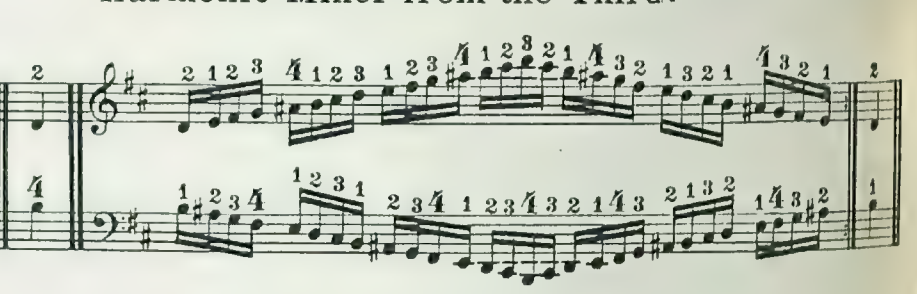
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on A♯.



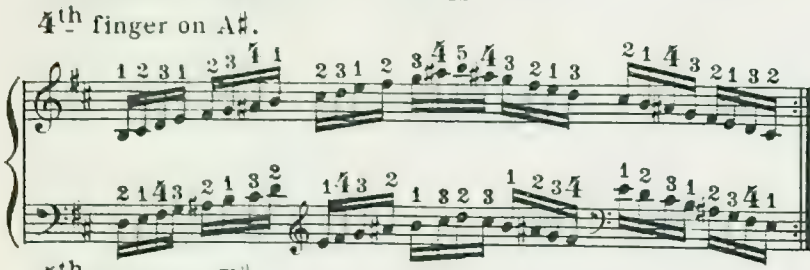
4th finger on F♯.

Harmonic Minor from the Third.



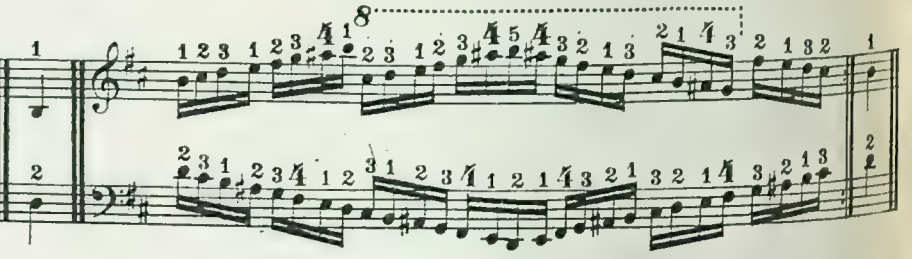
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on A♯.



4th finger on F♯.

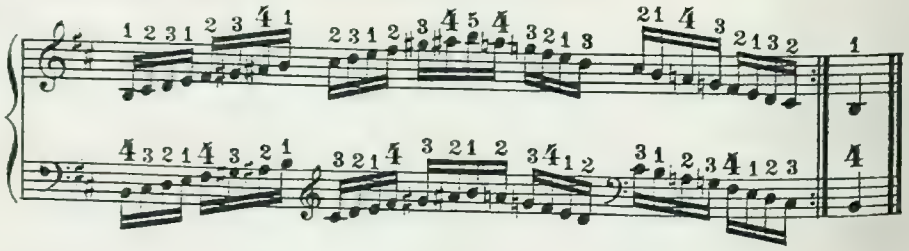
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on A♯ ascending, and A♮ descending.

4th finger on F♯.



Melodic Minor in Thirds.

4th on A♯ ascending, and A♮ descending.

4th finger on F♯.

In Sixths.

## ARPEGGIOS IN B.

Major Common Chord.

3rd finger on F♯.

3rd finger on D♯.

3rd finger on F♯.

4th finger on D♯.

3rd finger on F♯.

3rd finger on D♯.

Minor Common Chord.

3rd finger on F♯.

4th finger on D.

4th finger on B.

4th finger on F♯.

3rd finger on F♯.

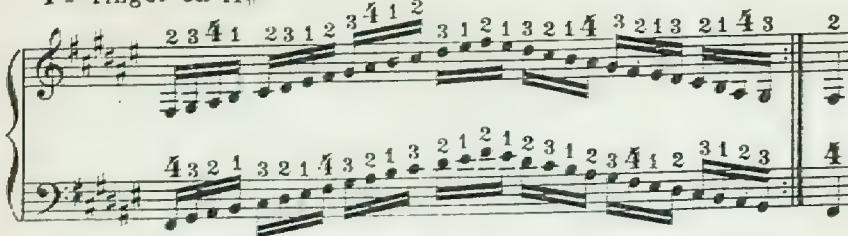
4th finger on F♯.

Dominant Seventh.

Diminished Seventh.

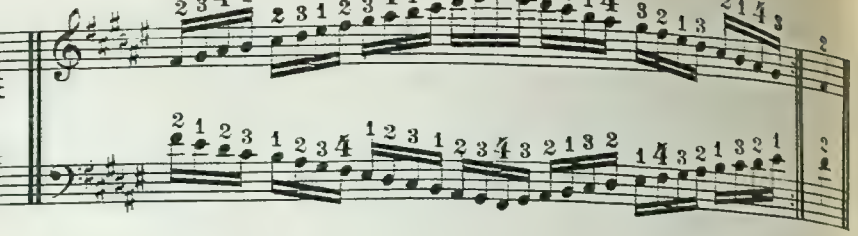
Major in similar motion.

4th finger on A♯.



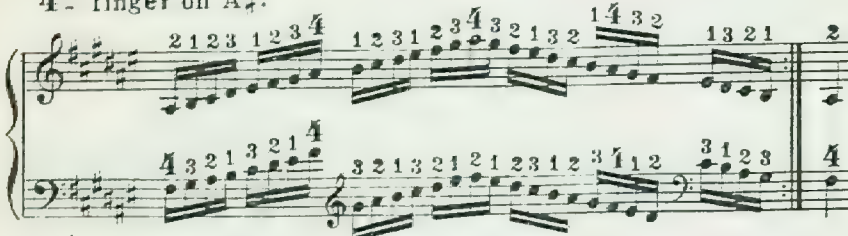
4th finger on F♯.

Major in contrary motion.



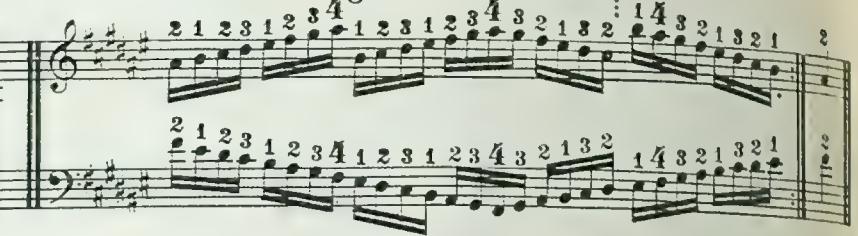
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on A♯.



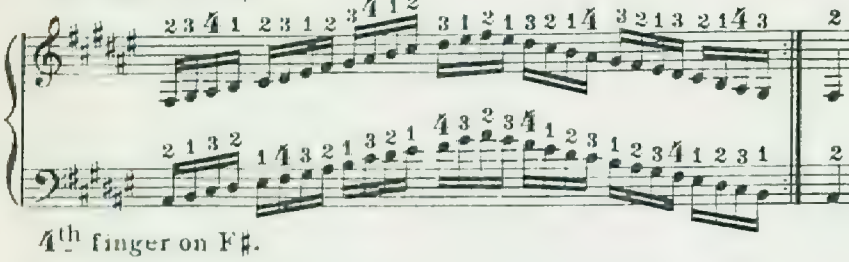
4th finger on F♯.

Major from the Third.



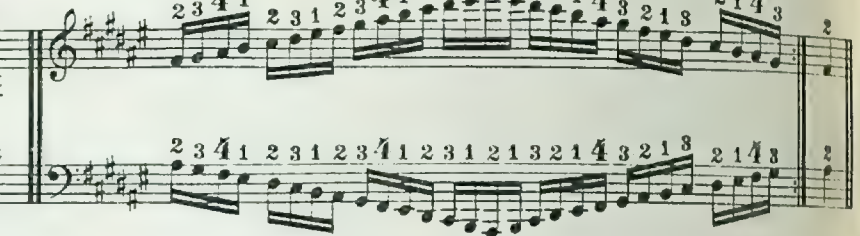
Major in Sixths.

4th finger on A♯.



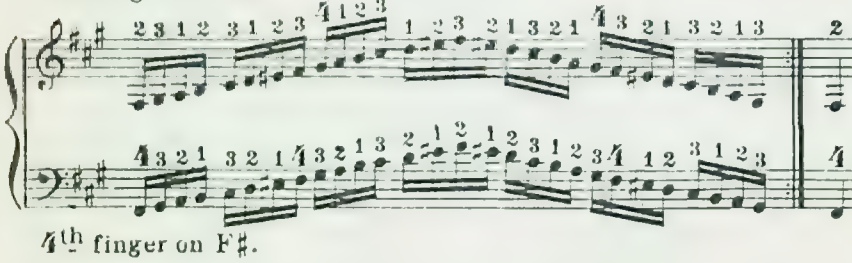
4th finger on F♯.

Major from the Sixth.



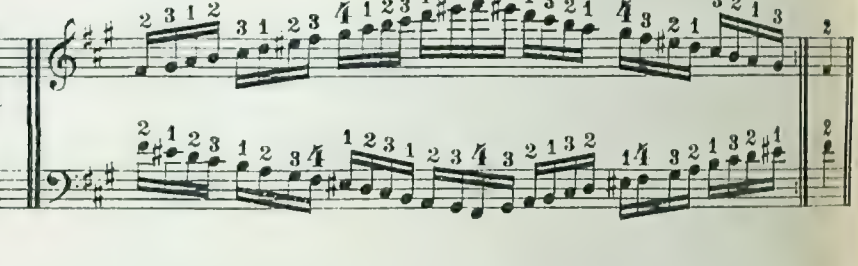
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on G♯.



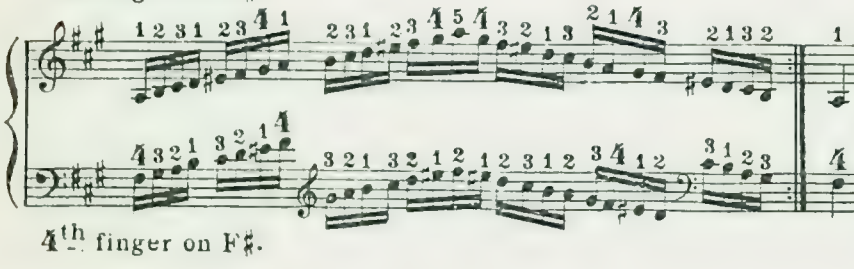
4th finger on F♯.

Harmonic Minor in contrary motion.



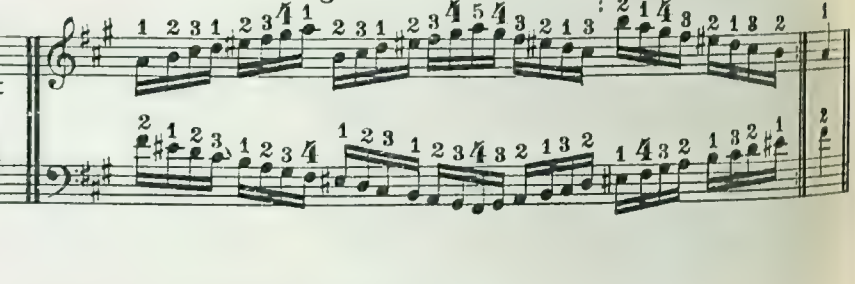
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on G♯.



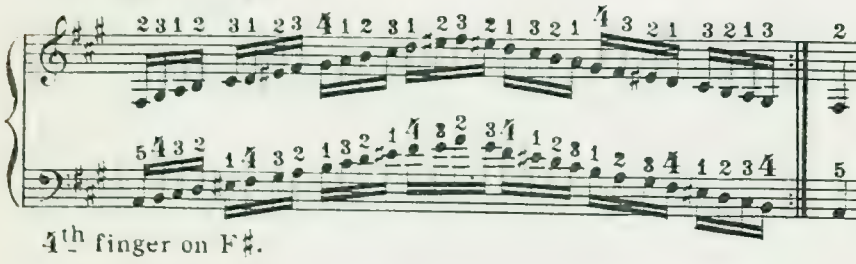
4th finger on F♯.

Harmonic Minor from the Third.



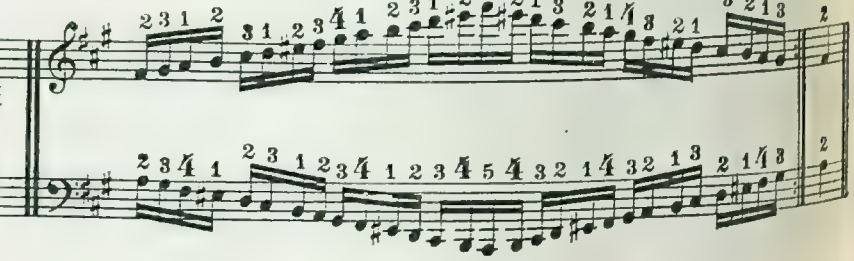
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on G♯.



4th finger on F♯.

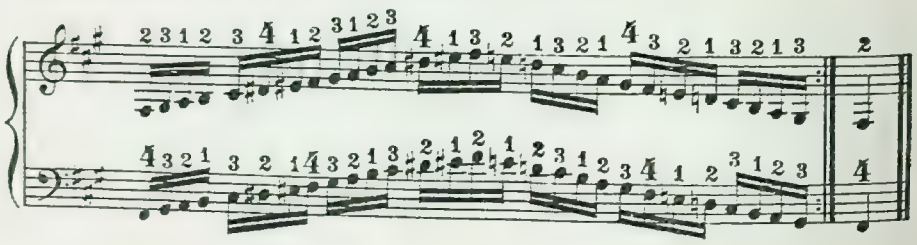
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on D♯ ascending, and G♯ descending.

4th finger on F♯.



Melodic Minor in Thirds.

4th on D♯ ascending, and G♯ descending.

4th finger on F♯.

In Sixths.

## ARPEGGIOS IN F SHARP—(ENHARMONIC G FLAT.)

Major Common Chord.

3rd finger on C♯.

3rd finger on A♯.

4th finger on F♯.

4th finger on C♯.

4th finger on A♯.

3rd finger on F♯.

Minor Common Chord.

4th finger on F♯.

4th finger on C♯.

4th finger on F♯.

4th finger on C♯.

4th finger on F♯.

4th finger on C♯.

Dominant Seventh.

Diminished Seventh.

# SCALE OF C SHARP—(ENHARMONIC D FLAT.)

Major in similar motion.

4th finger on A♯.

4th finger on F♯.

Major in contrary motion.

Major in Thirds or Tenths.

4th finger on A♯.

4th finger on F♯.

Major from the Third.

Major in Sixths.

4th finger on A♯.

4th finger on F♯.

Major from the Sixth.

Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Harmonic Minor in contrary motion.

Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Harmonic Minor from the Third.

Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on D♯.

4th finger on F♯.

Harmonic Minor from the Sixth.

Melodic Minor in similar motion.

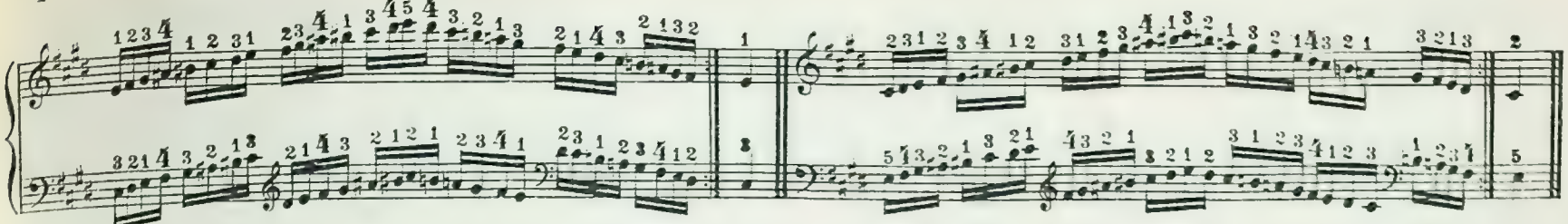
4th finger on A♯. ascending, and D♯ descending.

4th finger on F♯.

Melodic Minor in Thirds.

4th on A♯ ascending and D♯ descending.

In Sixths.

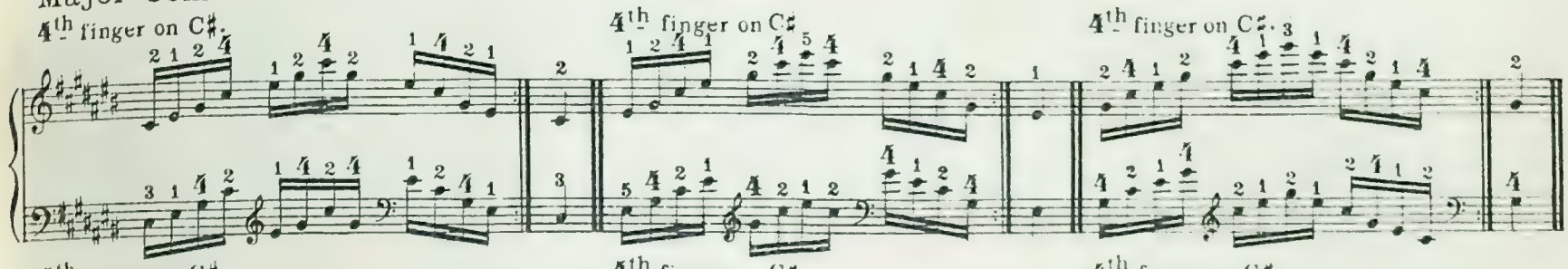


4th finger on F♯.

## ARPEGGIOS IN C SHARP—(ENHARMONIC D FLAT.)

Major Common Chord.

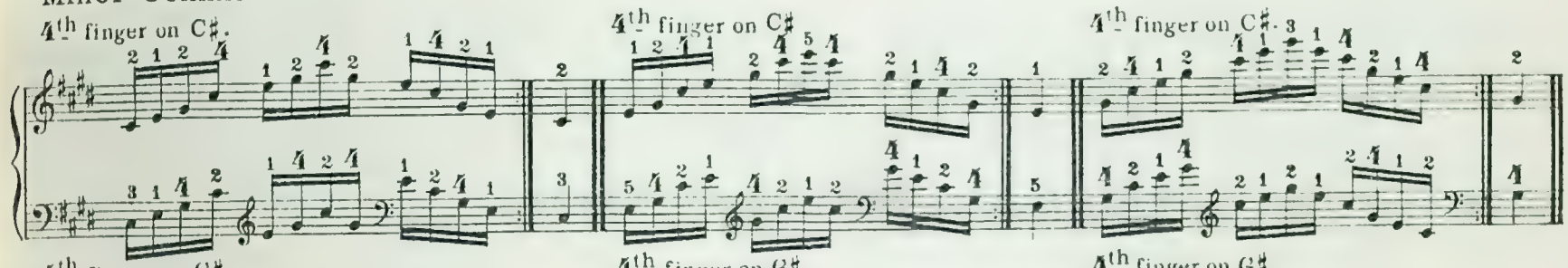
4th finger on C♯. 4th finger on C♯ 4th finger on C♯.



4th finger on G♯. 4th finger on G♯. 4th finger on G♯.

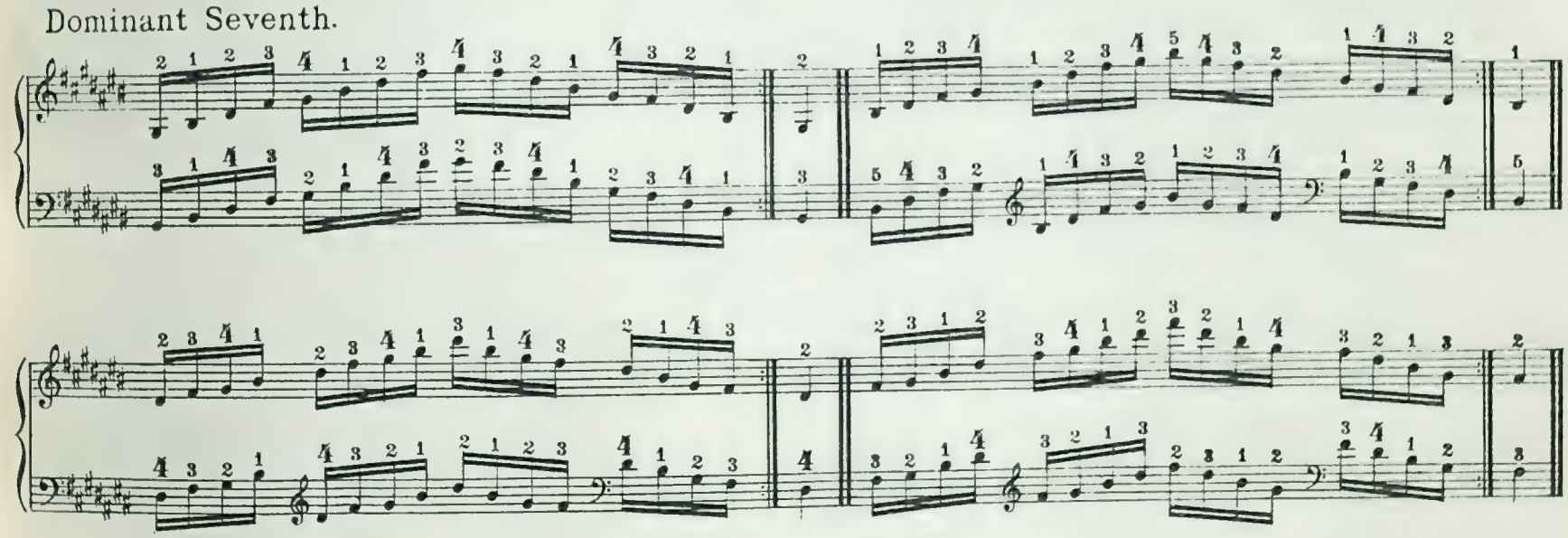
Minor Common Chord.

4th finger on C♯. 4th finger on C♯ 4th finger on C♯.

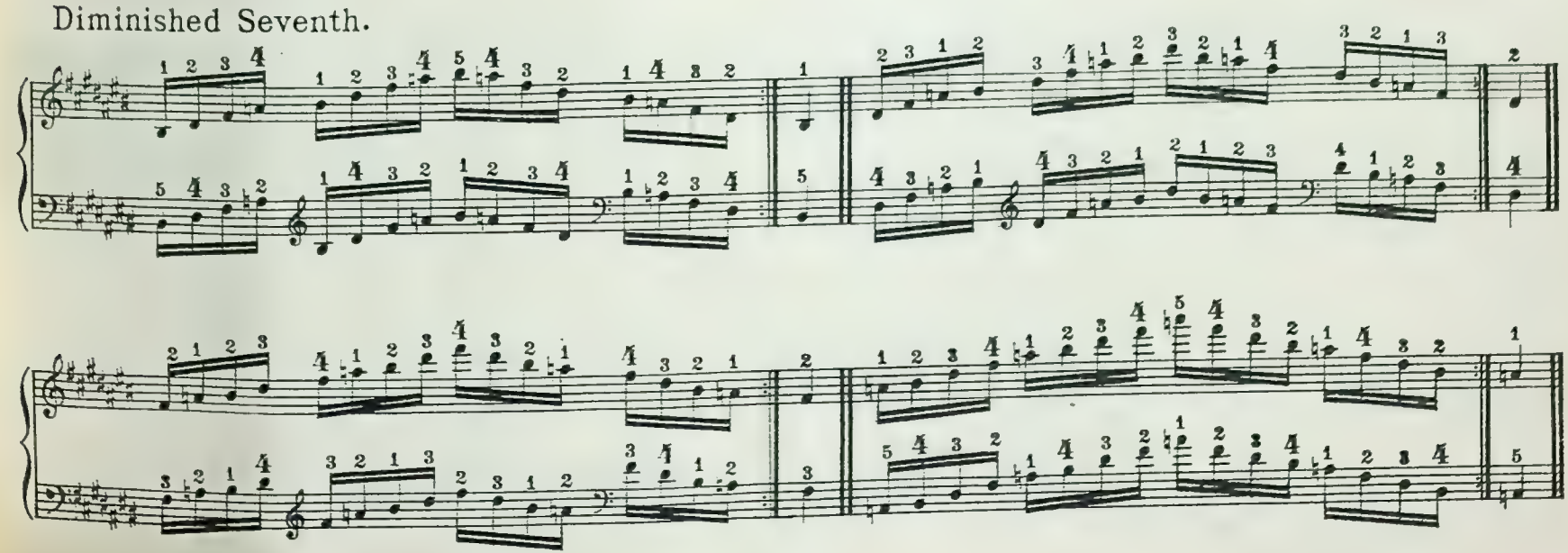


4th finger on G♯. 4th finger on G♯. 4th finger on G♯.

Dominant Seventh.



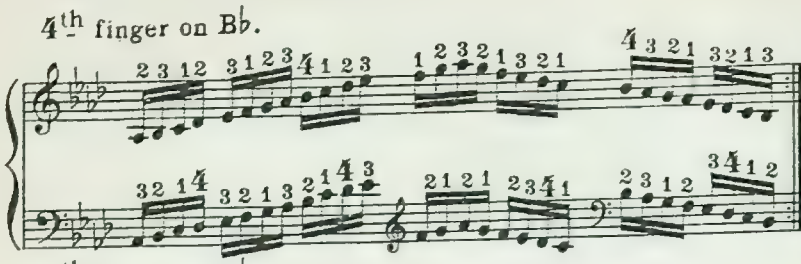
Diminished Seventh.



# SCALE OF A FLAT.

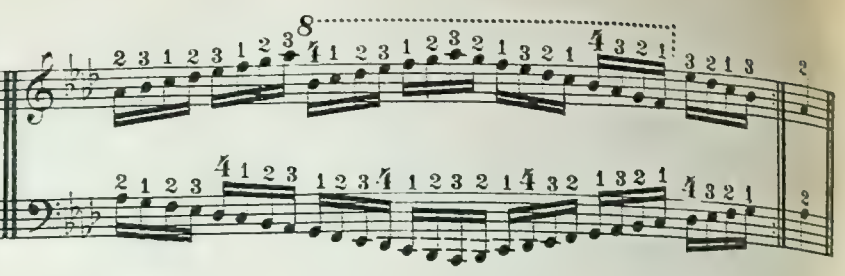
Major in similar motion.

4th finger on B♭.



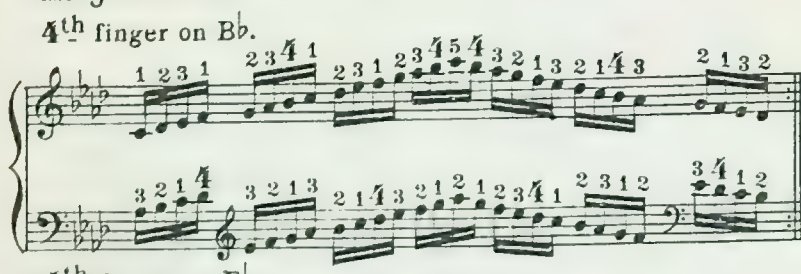
4th finger on D♭.

Major in contrary motion.



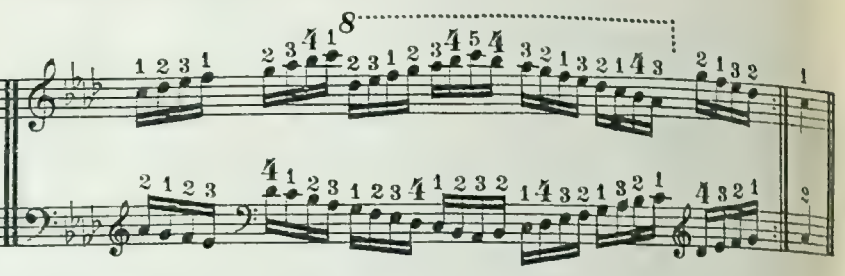
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.



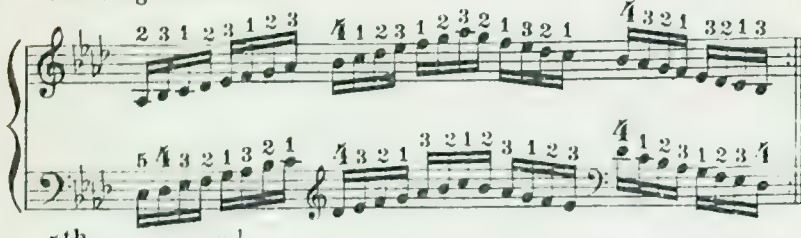
4th finger on D♭.

Major from the Third.



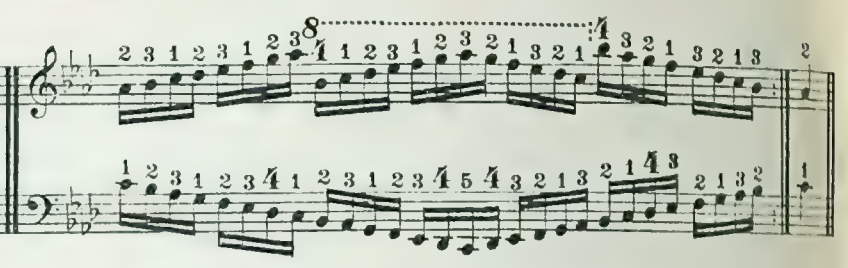
Major in Sixths.

4th finger on B♭.



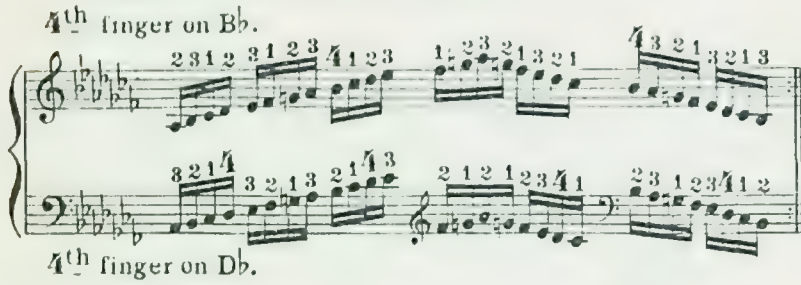
4th finger on D♭.

Major from the Sixth.



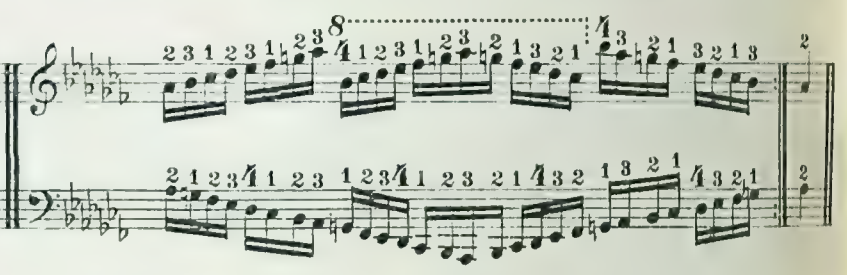
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.



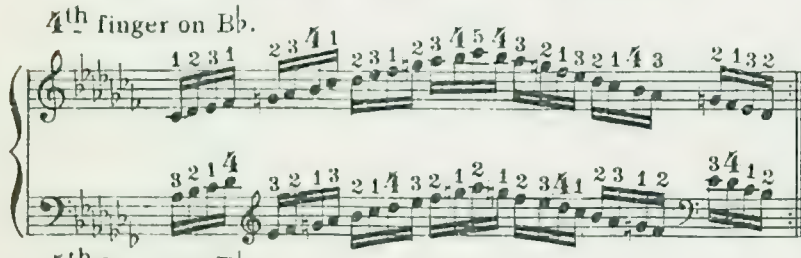
4th finger on D♭.

Harmonic Minor in contrary motion.



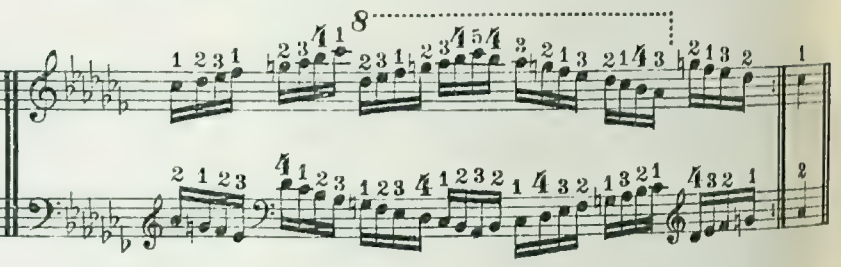
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.



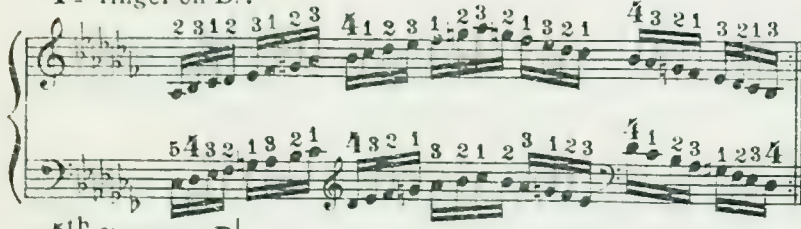
4th finger on D♭.

Harmonic Minor from the Third.



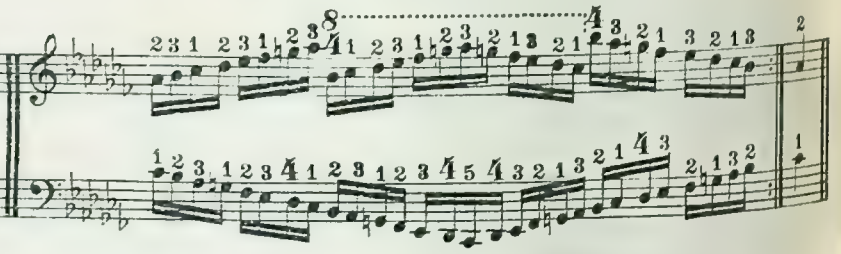
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on B♭.



4th finger on D♭.

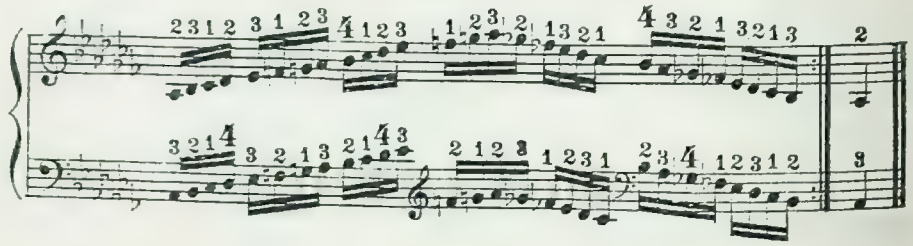
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.

4th finger on D♭ ascending, and G♭ descending.



Melodic Minor in Thirds.

4th finger on B♭.

4th on D♭ ascending and G♭ descending.

In Sixths.

## ARPEGGIOS IN A FLAT.

Major Common Chord.

4th finger on A♭.

4th finger on E♭.

4th finger on A♭.

4th finger on E♭.

4th finger on A♭.

4th finger on E♭.

Minor Common Chord.

4th finger on A♭.

4th finger on E♭.

4th finger on A♭.

4th finger on E♭.

4th finger on A♭.

4th finger on E♭.

Dominant Seventh.

Diminished Seventh.

Major in similar motion.

4th finger on B♭.

4th finger on A♭.

Major in contrary motion.

Major in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.

4th finger on A♭.

Major from the Third.

Major in Sixths.

4th finger on B♭.

4th finger on A♭.

Major from the Sixth.

Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.

4th finger on G♭.

Harmonic Minor in contrary motion.

Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.

4th finger on G♭.

Harmonic Minor from the Third.

Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on B♭.

4th finger on G♭.

Harmonic Minor from the Sixth.

Melodic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.

4th finger on G♭.

Melodic Minor in Thirds.

4th finger on B♭.

4th finger on G♭.

In Sixths.

## ARPEGGIOS IN E FLAT.

Major Common Chord.

4th finger on E♭.

4th finger on B♭.

4th finger on E♭.

4th finger on B♭.

4th finger on E♭.

4th finger on B♭.

Minor Common Chord.

3rd finger on B♭.

4th finger on G♭.

4th finger on E♭.

4th finger on B♭.

3rd finger on G♭.

3rd finger on B♭.

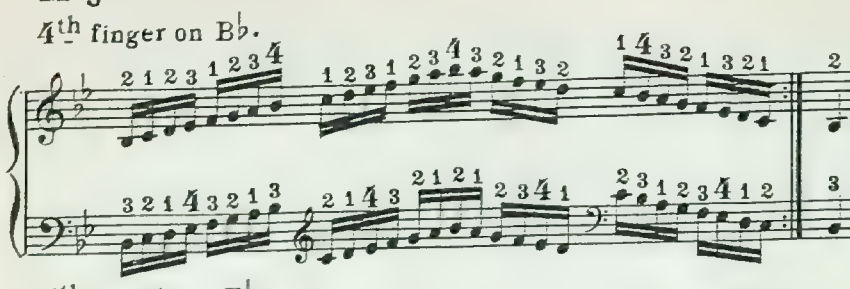
Dominant Seventh.

Diminished Seventh.

# SCALE OF B FLAT.

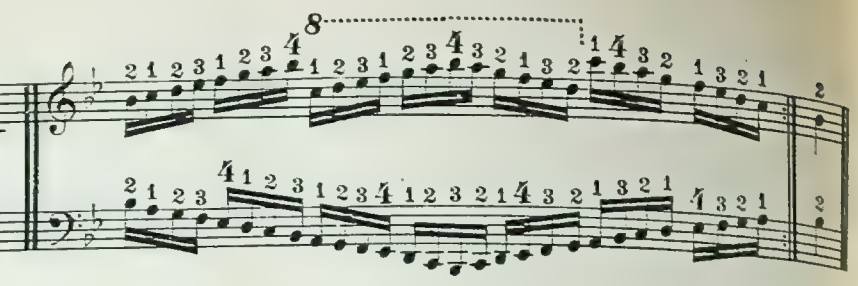
Major in similar motion.

4th finger on B♭.



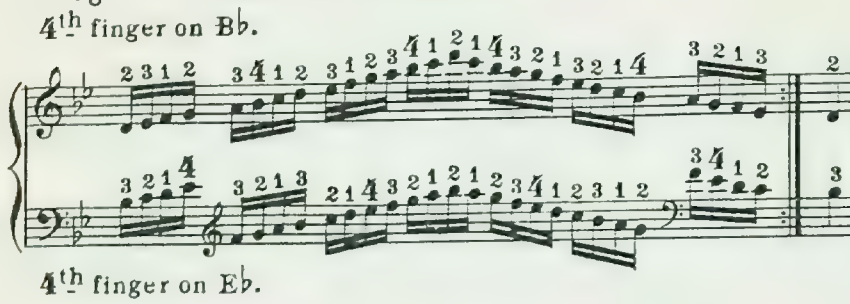
4th finger on E♭.

Major in contrary motion.



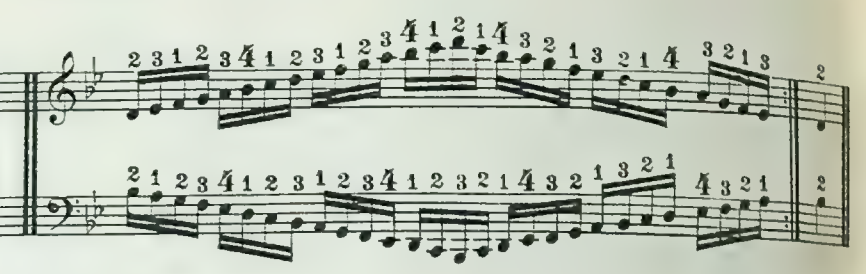
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.



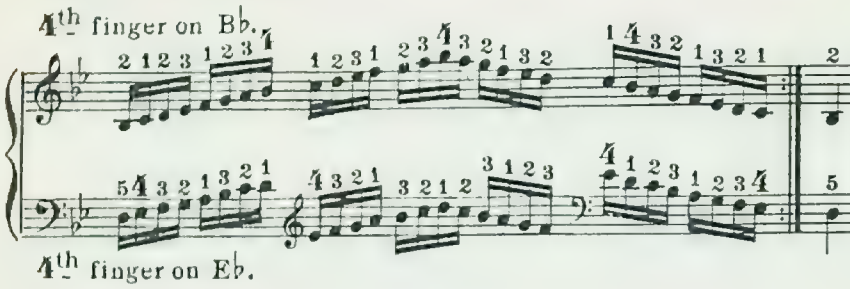
4th finger on E♭.

Major from the Third.



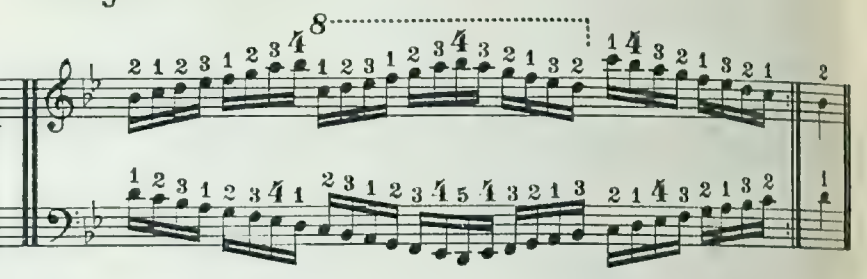
Major in Sixths.

4th finger on B♭.



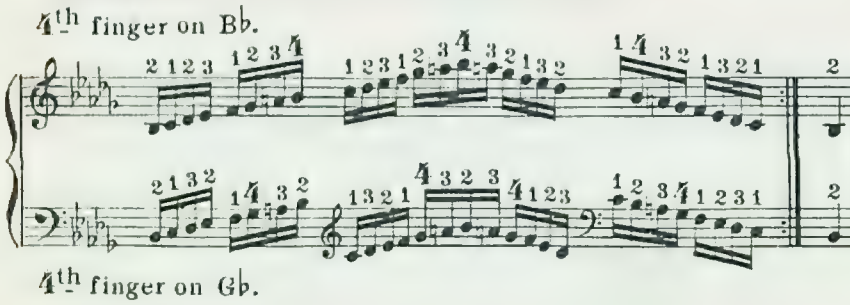
4th finger on E♭.

Major from the Sixth.



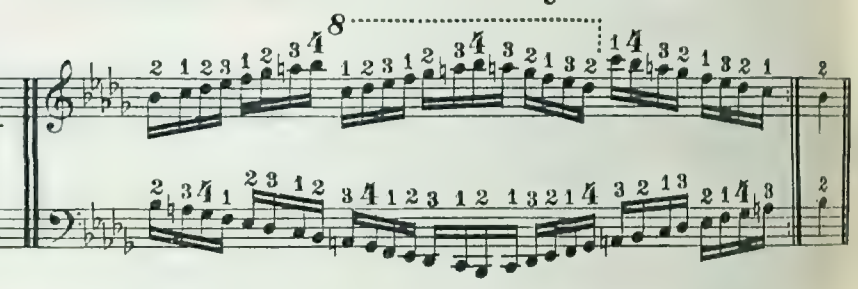
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.



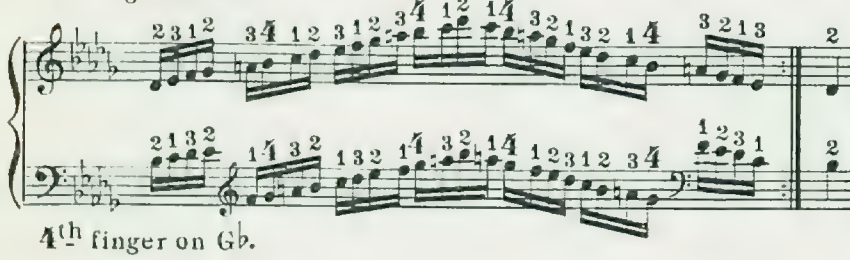
4th finger on G♭.

Harmonic Minor in contrary motion.



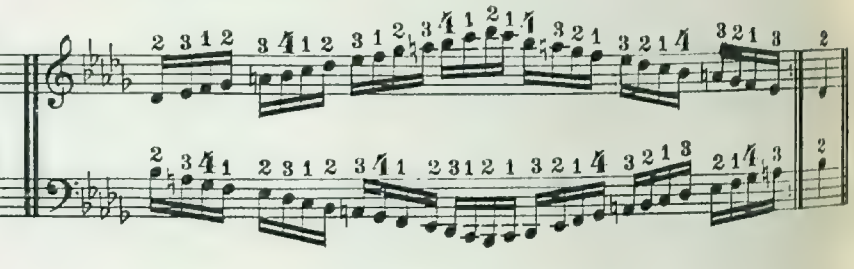
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.



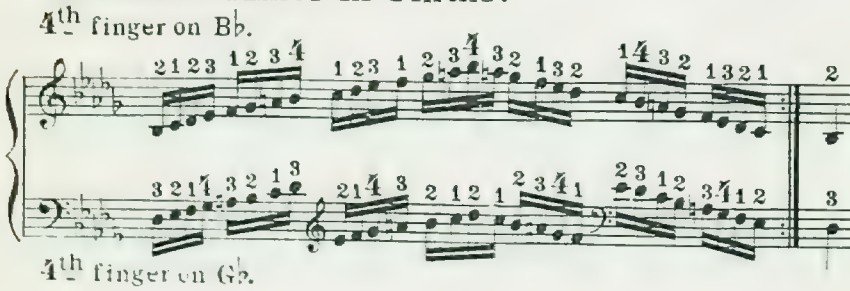
4th finger on G♭.

Harmonic Minor from the Third.



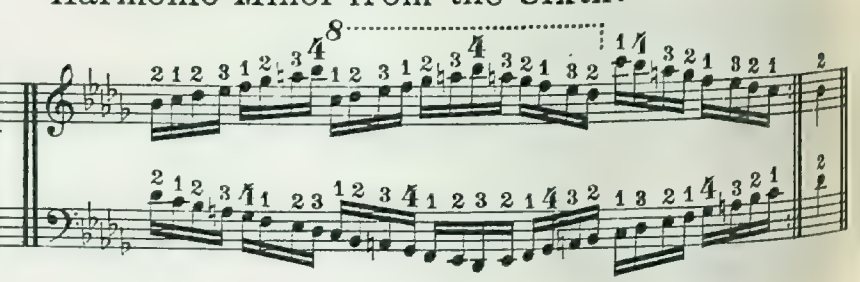
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on B♭.



4th finger on G♭.

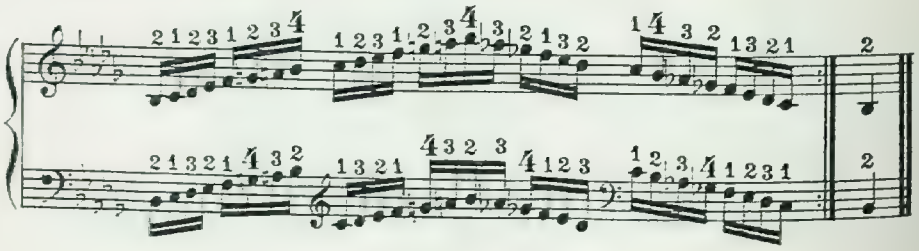
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.

4th finger on G♭ ascending, and G♭ descending.



Melodic Minor in Thirds.

4th finger on B♭.

4th on G♮ ascending, and G♭ descending.

In Sixths.

# ARPEGGIOS IN B FLAT.

Major Common Chord.

4th finger on B♭.

3rd finger on B♭.

4th finger on B♭.

4th finger on F.

4th finger on D.

3rd finger on B♭.

Minor Common Chord.

3rd finger on D♭.

3rd finger on B♭.

3rd finger on D♭.

3rd finger on B♭.

3rd finger on D♭.

3rd finger on B♭.

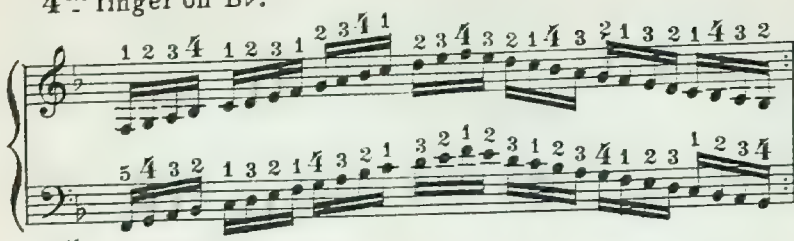
Dominant Seventh.

Diminished Seventh.

# SCALE OF F.

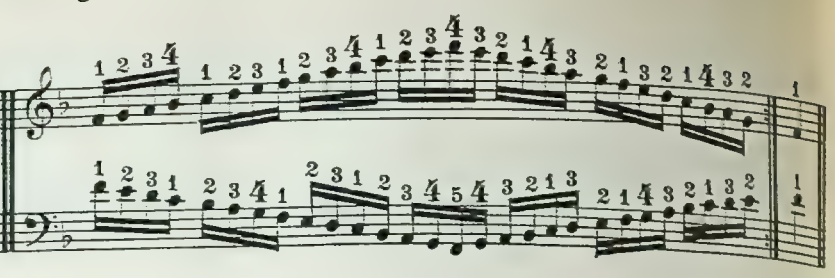
Major in similar motion.

4th finger on B♭.



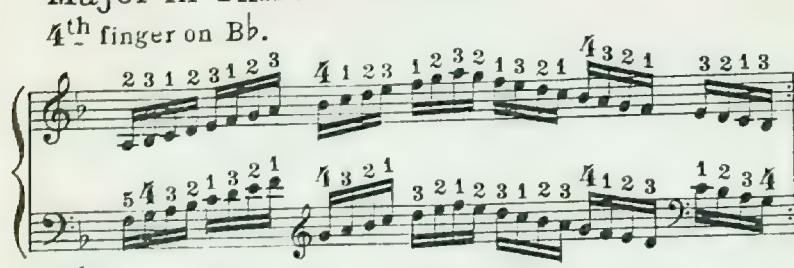
4th finger on G.

Major in contrary motion.



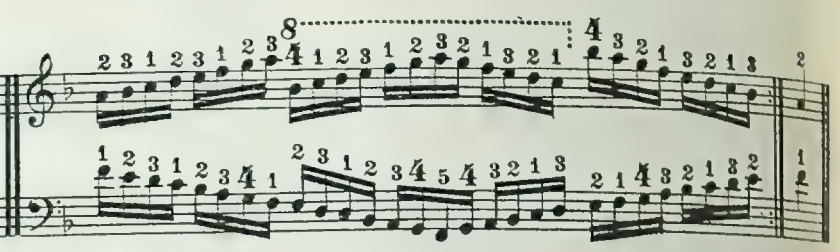
Major in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.



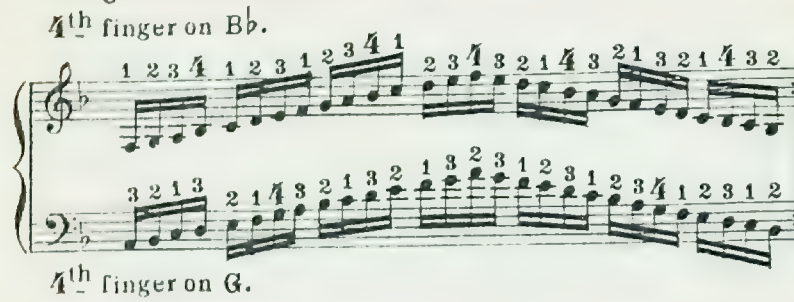
4th finger on G.

Major from the Third.



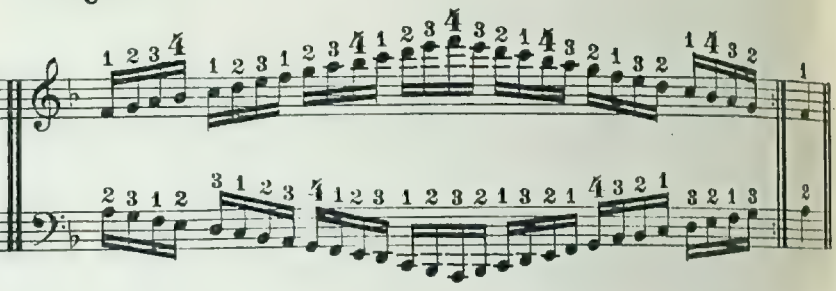
Major in Sixths.

4th finger on B♭.



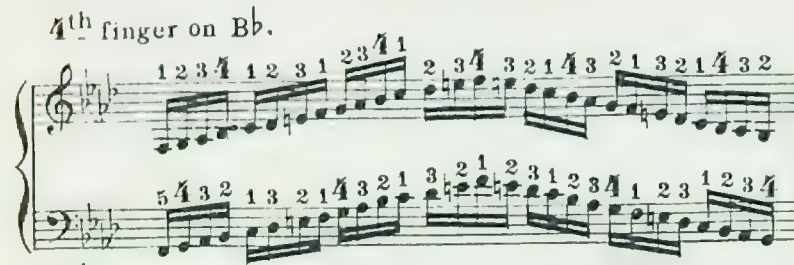
4th finger on G.

Major from the Sixth.



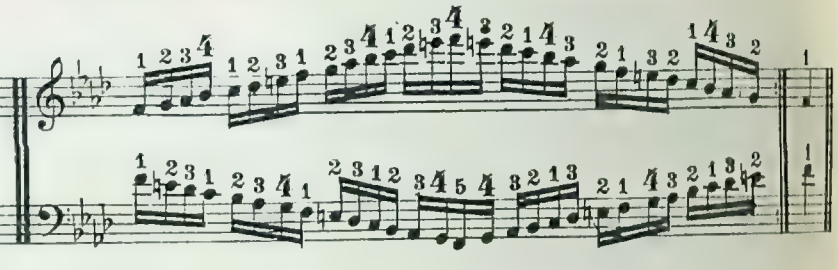
Harmonic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.



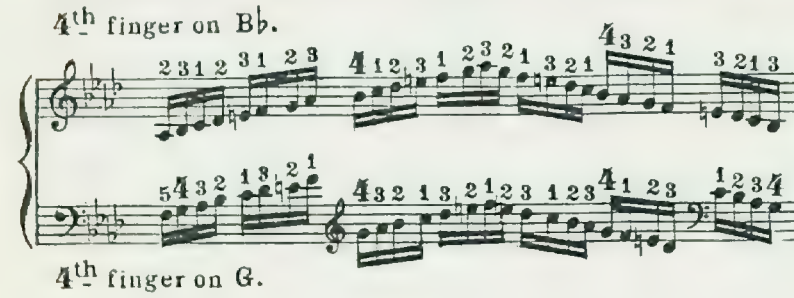
4th finger on G.

Harmonic Minor in contrary motion.



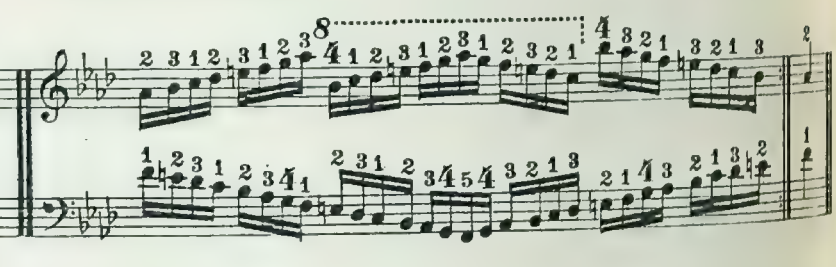
Harmonic Minor in Thirds or Tenths.

4th finger on B♭.



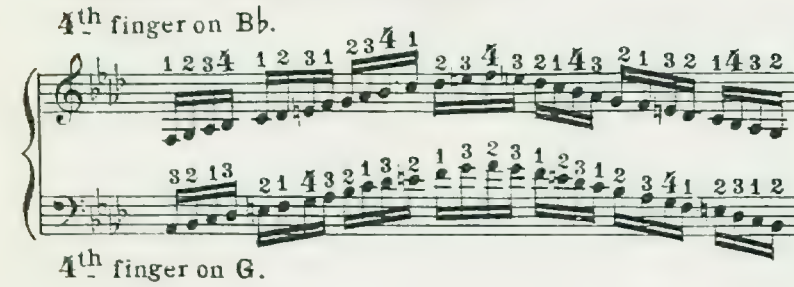
4th finger on G.

Harmonic Minor from the Third.



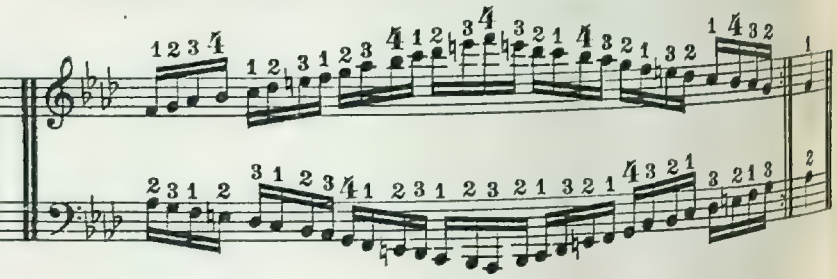
Harmonic Minor in Sixths.

4th finger on B♭.



4th finger on G.

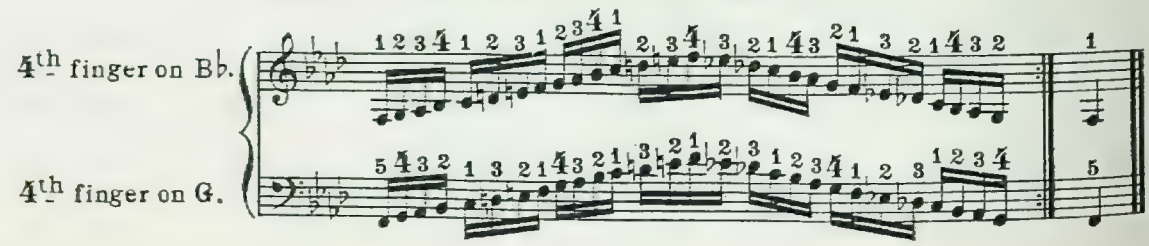
Harmonic Minor from the Sixth.



Melodic Minor in similar motion.

4th finger on B♭.

4th finger on G.

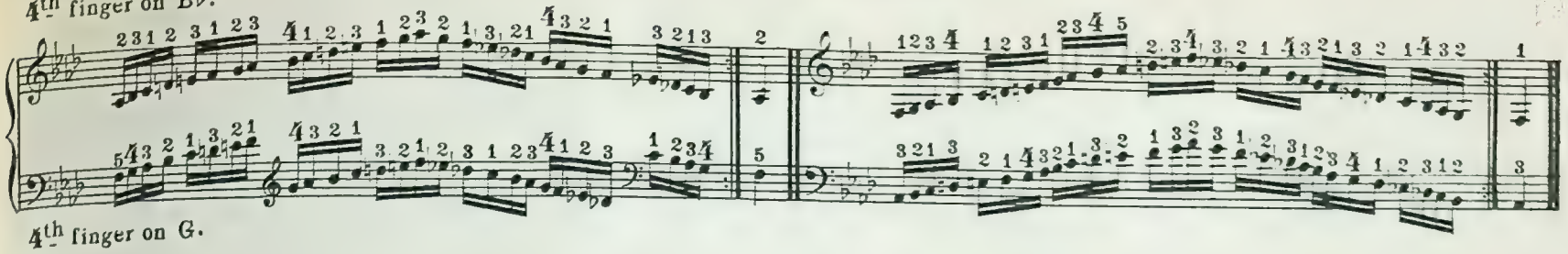


Melodic Minor in Thirds.

4th finger on B♭.

4th finger on G.

In Sixths.



# ARPEGGIOS IN F.

Major Common Chord.

3rd finger on C.

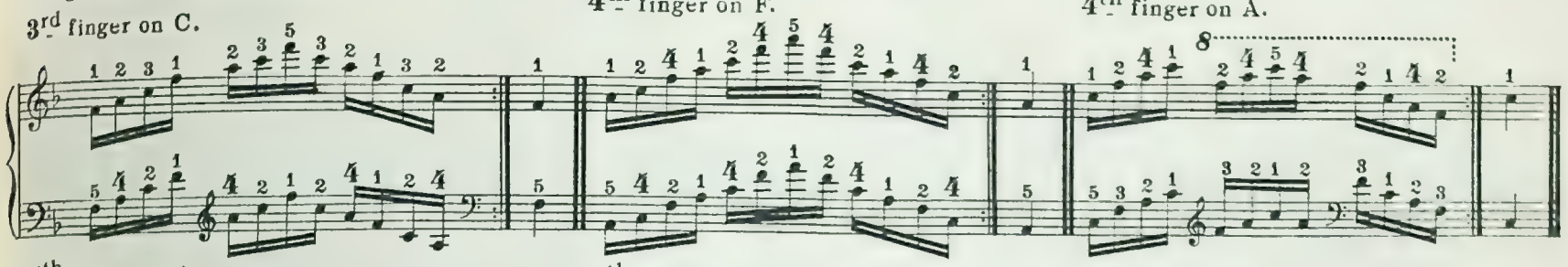
4th finger on A.

4th finger on F.

4th finger on C.

4th finger on A.

3rd finger on F.



Minor Common Chord.

3rd finger on C.

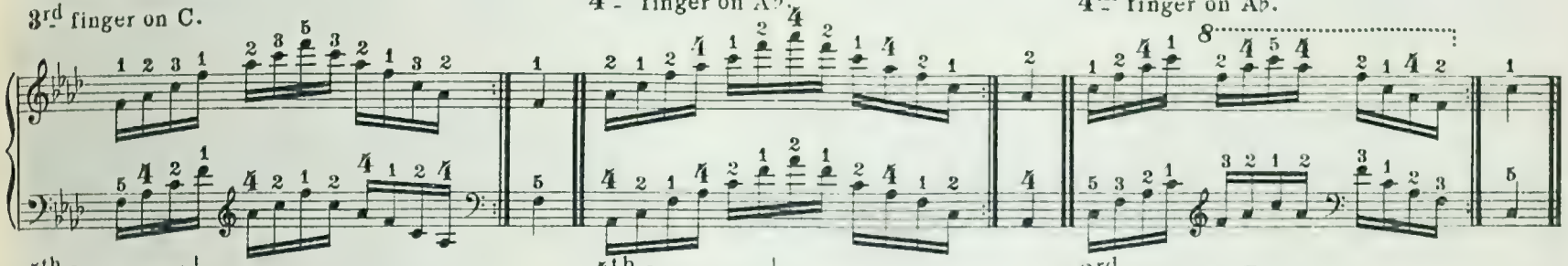
4th finger on A♭.

4th finger on A♭.

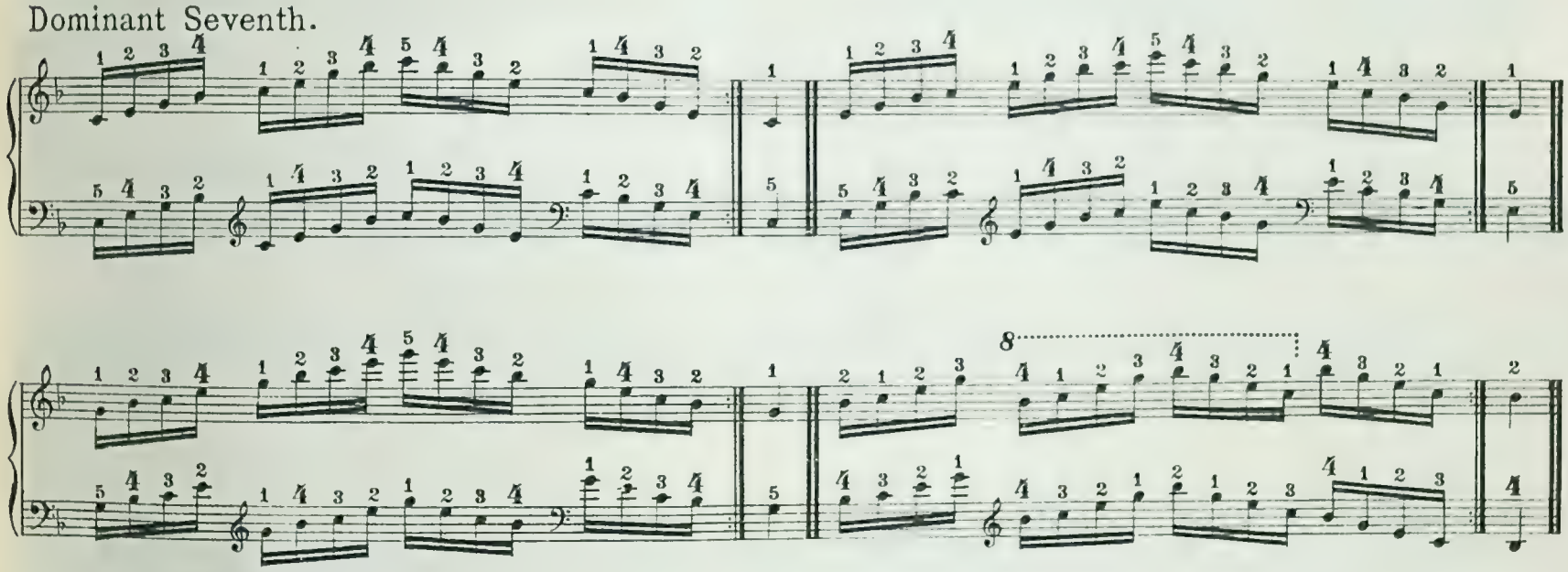
4th finger on A♭.

4th finger on A♭.

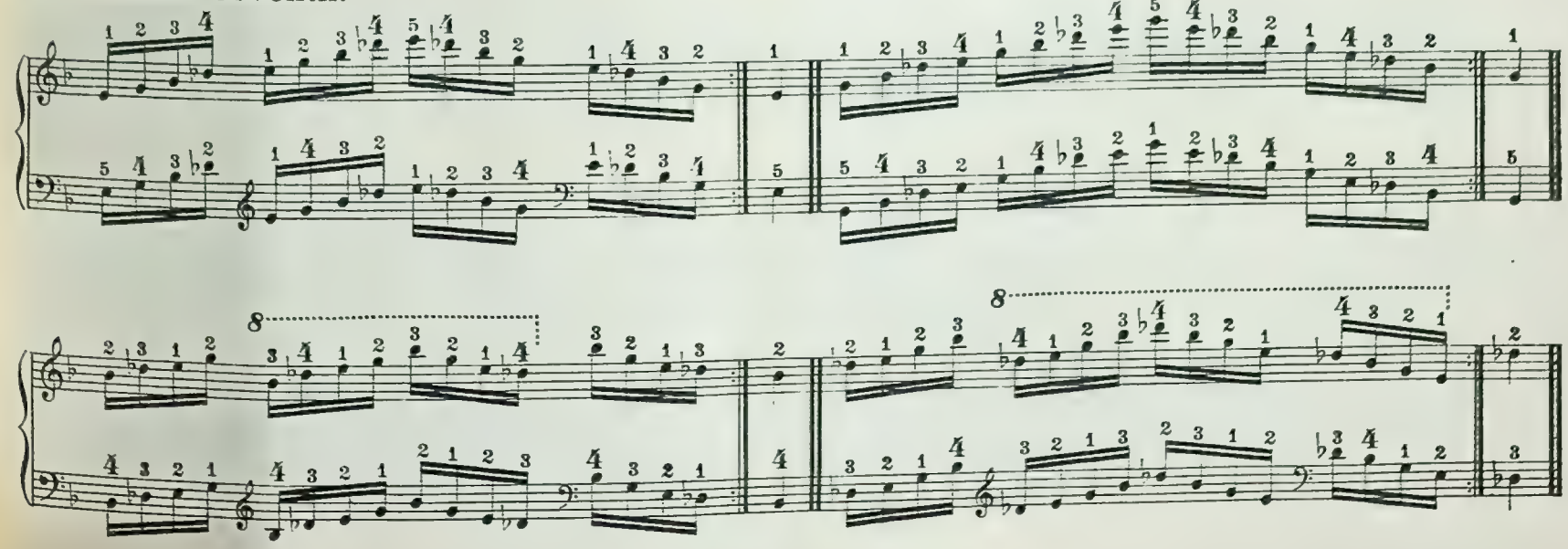
3rd finger on F.



Dominant Seventh.



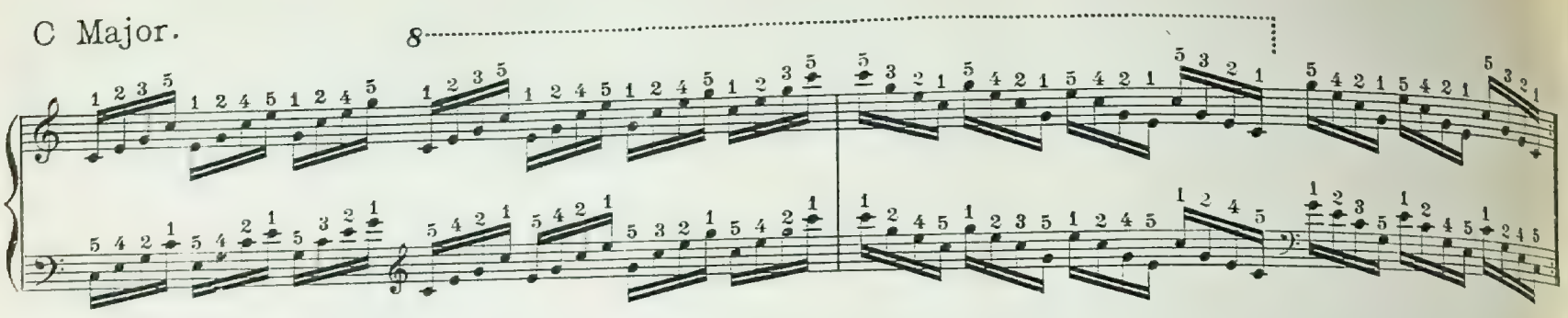
Diminished Seventh.



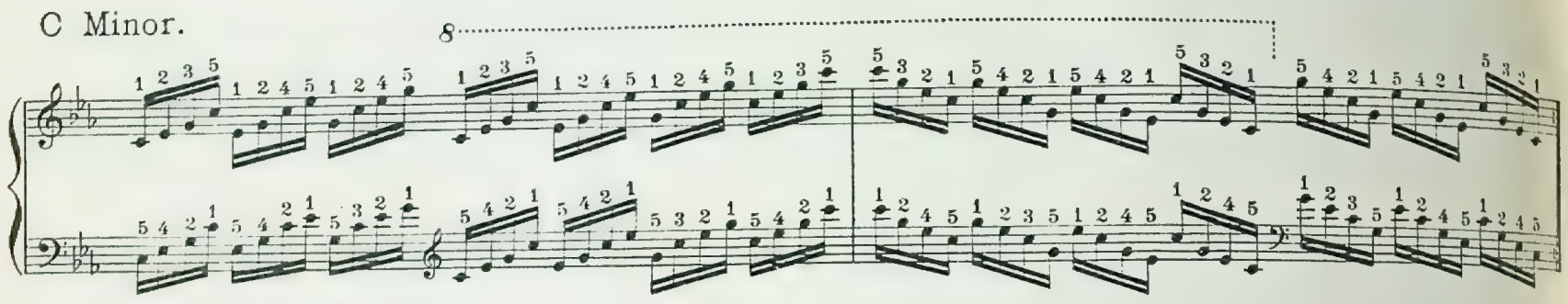
# ARPEGGIOS OF COMMON CHORDS.

(IN CLOSE POSITION.)

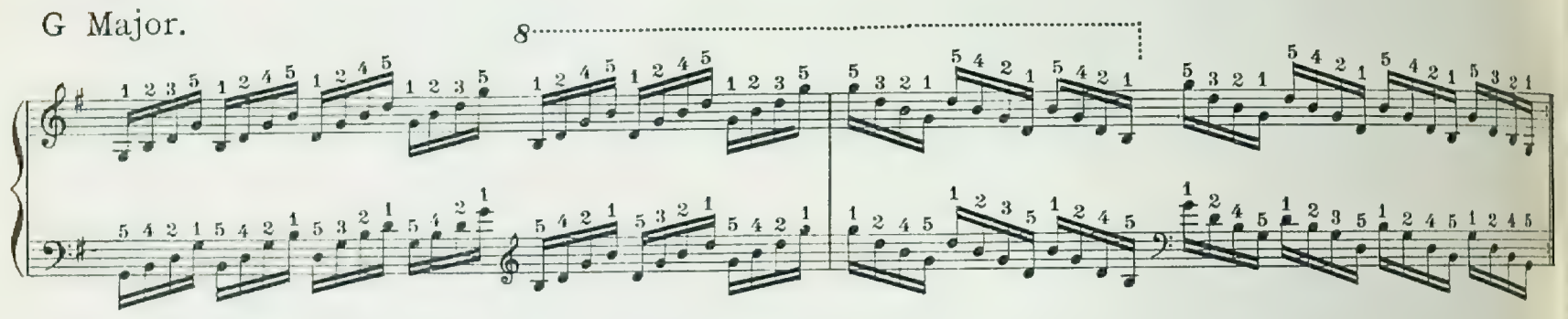
C Major.



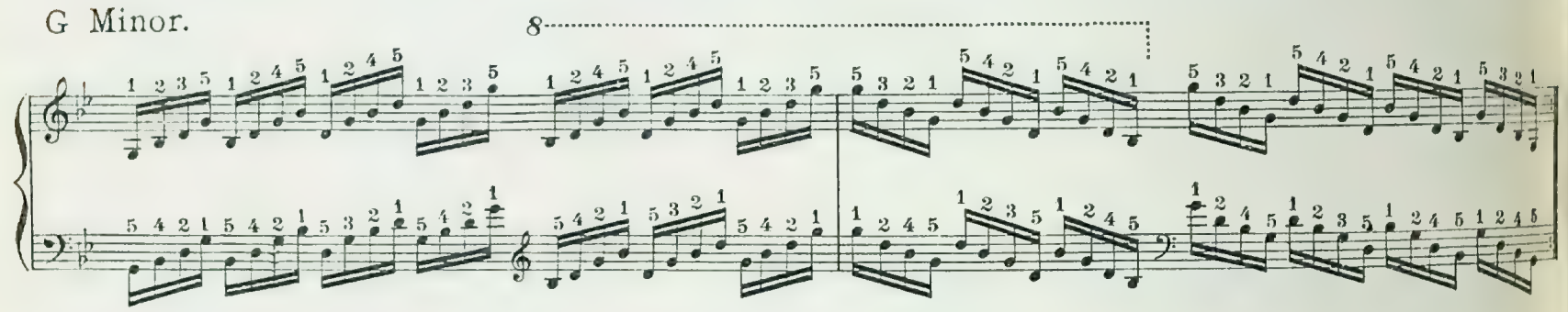
C Minor.



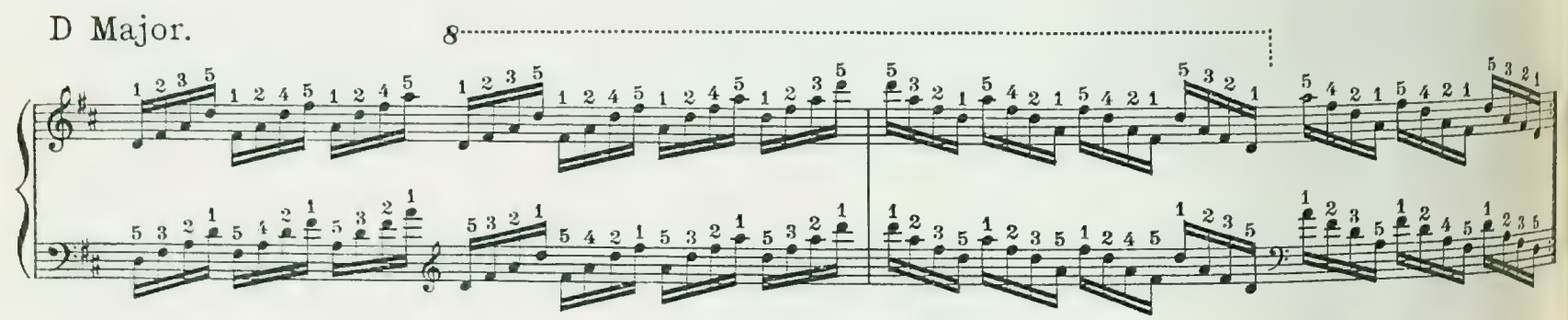
G Major.



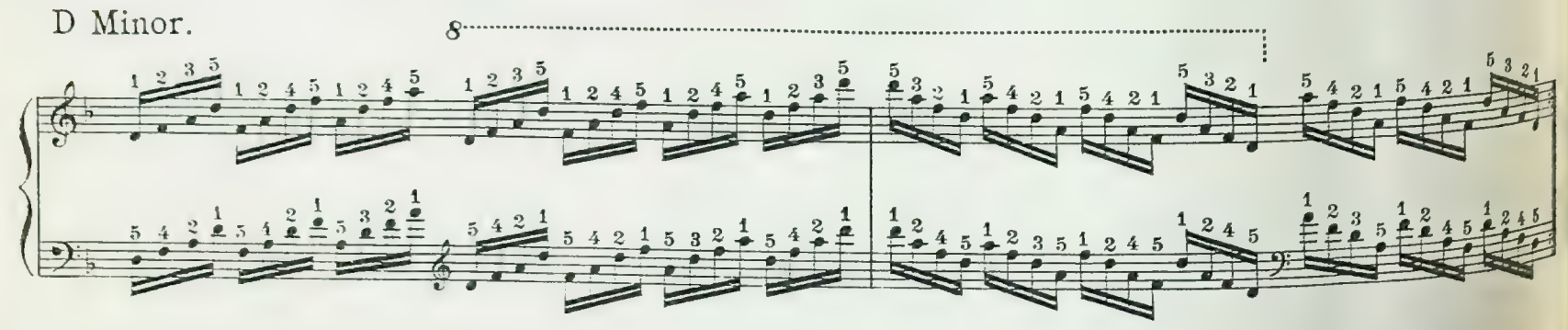
G Minor.



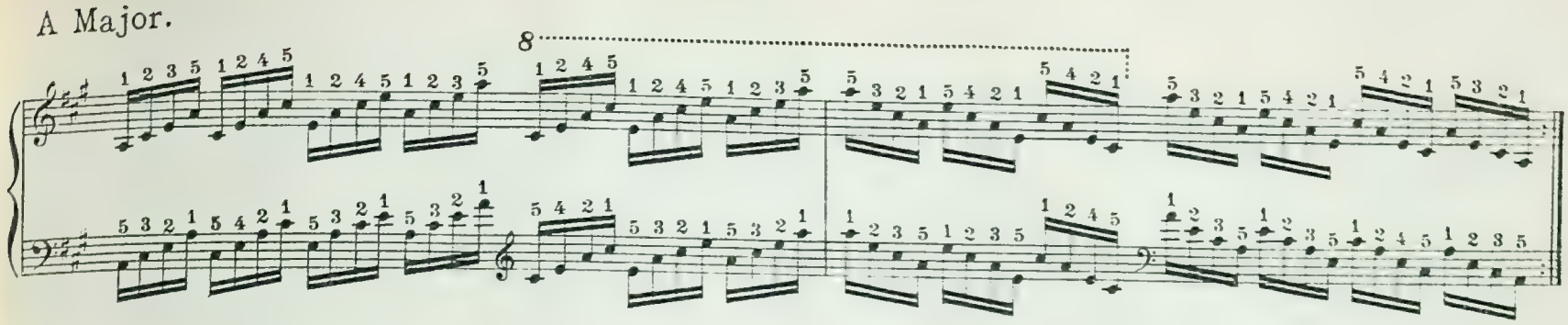
D Major.



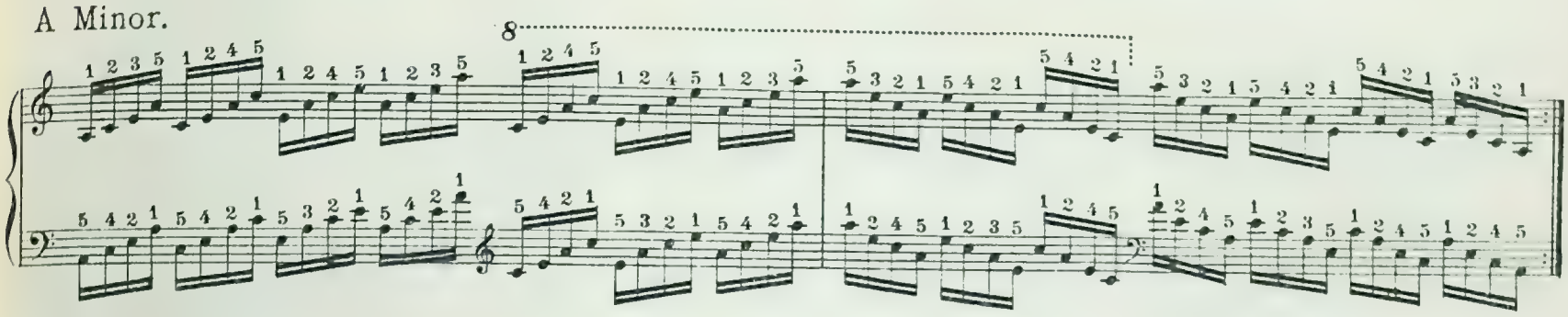
D Minor.



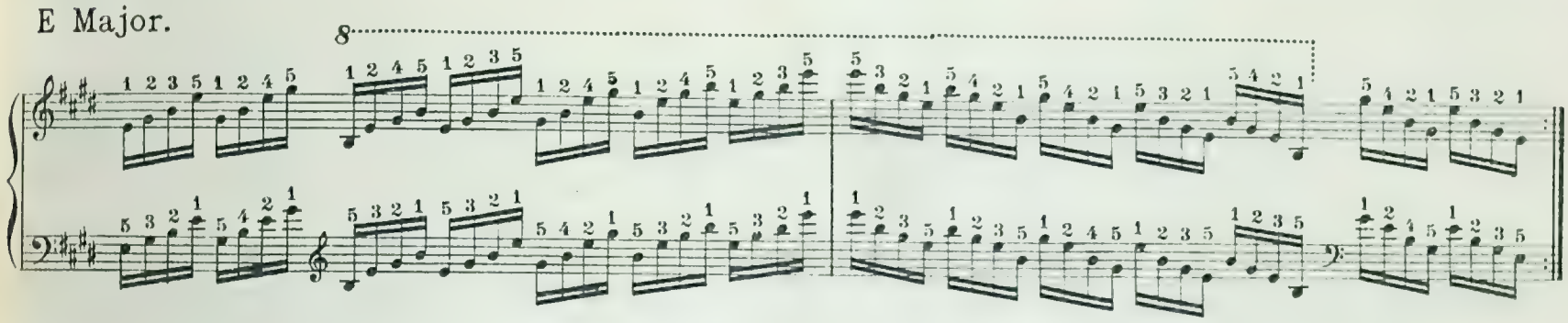
A Major.



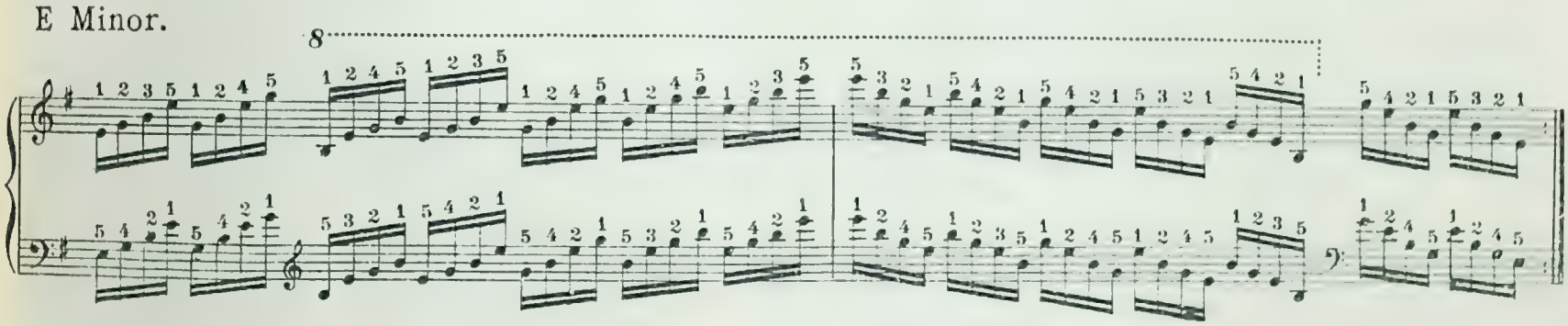
A Minor.



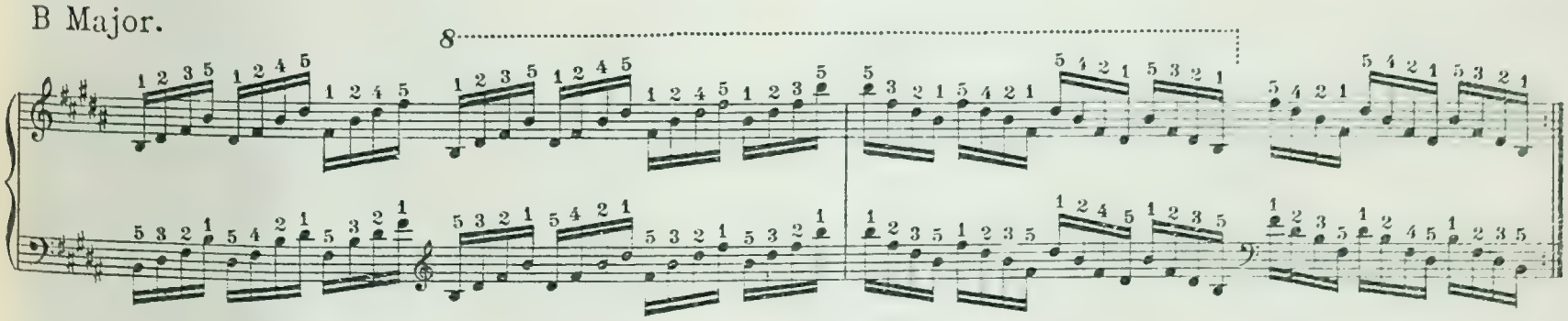
E Major.



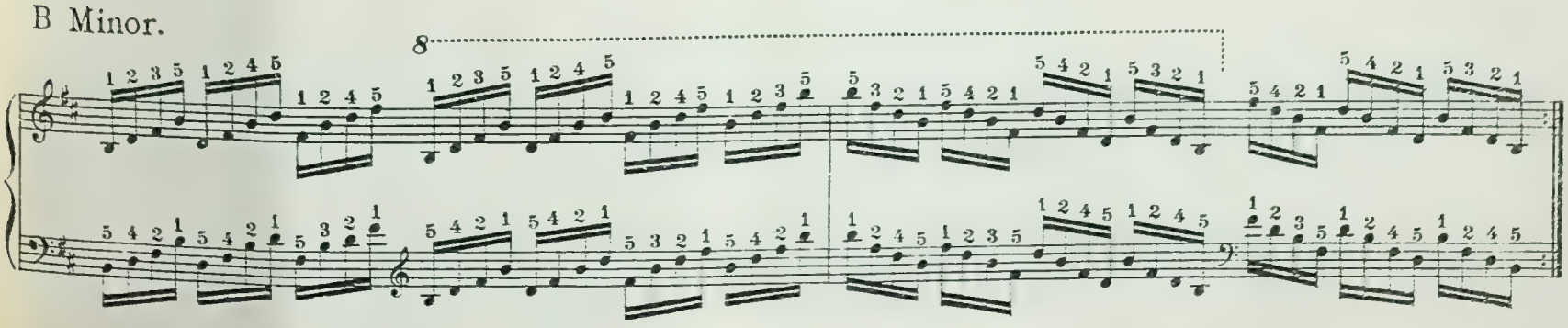
E Minor.



B Major.



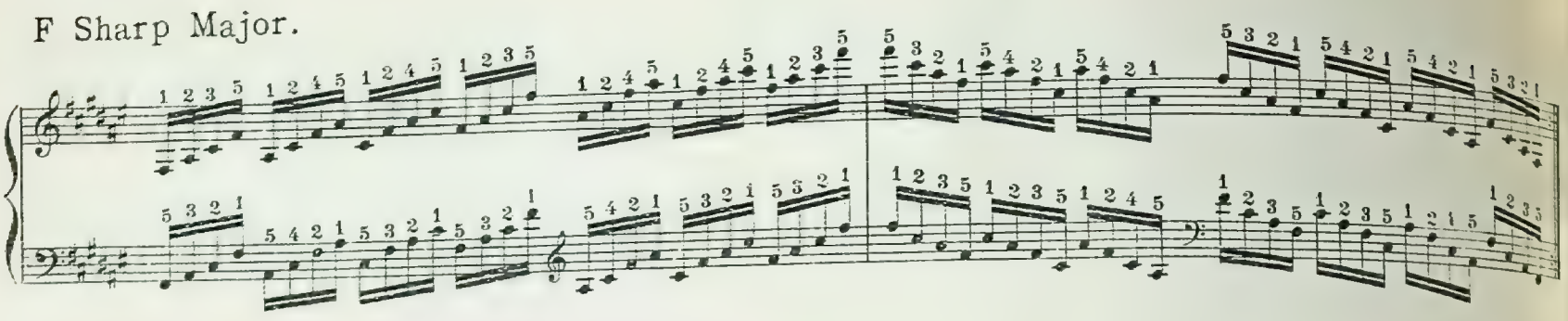
B Minor.



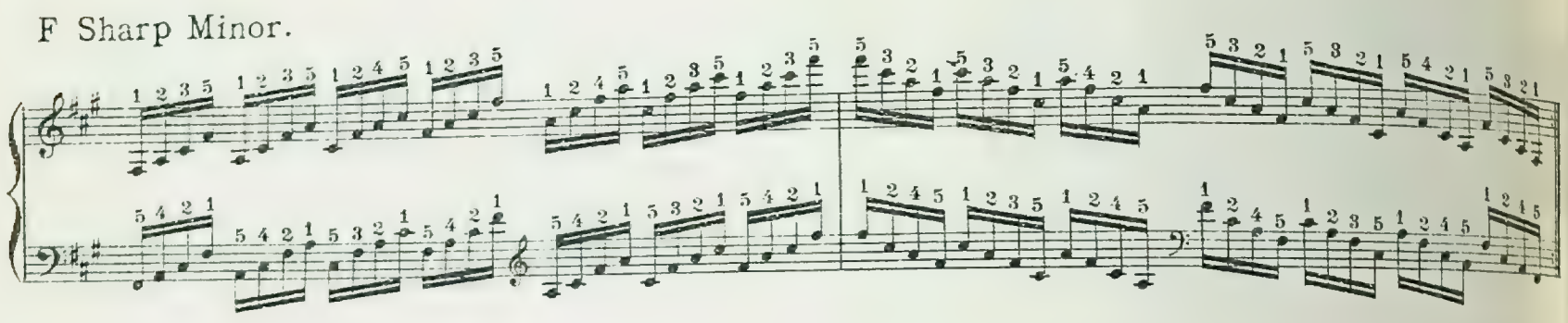
# ARPEGGIOS OF COMMON CHORDS.

(IN CLOSE POSITION CONTINUED.)

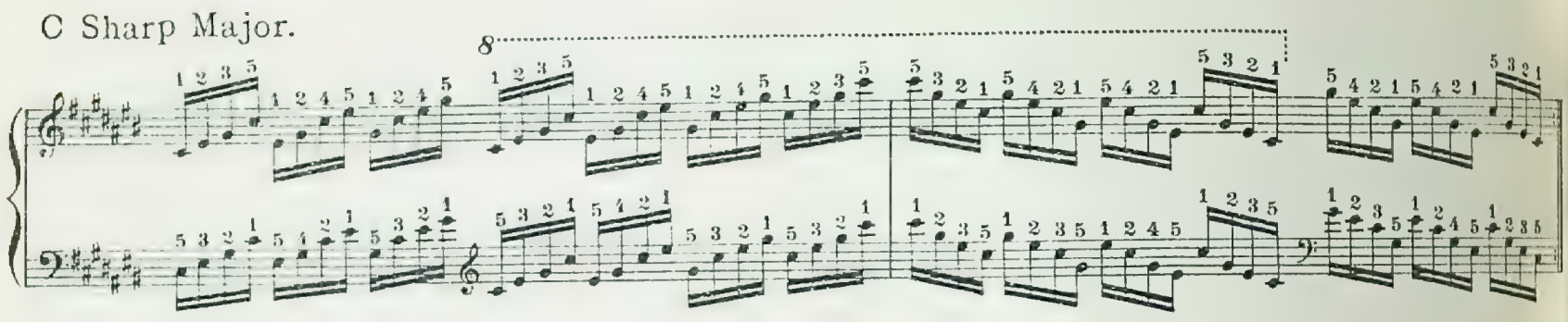
F Sharp Major.



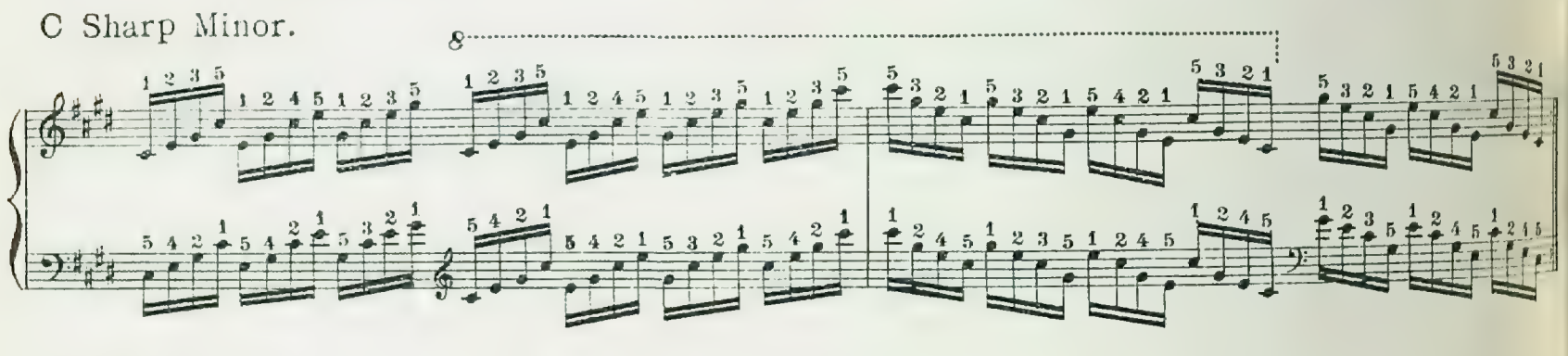
F Sharp Minor.



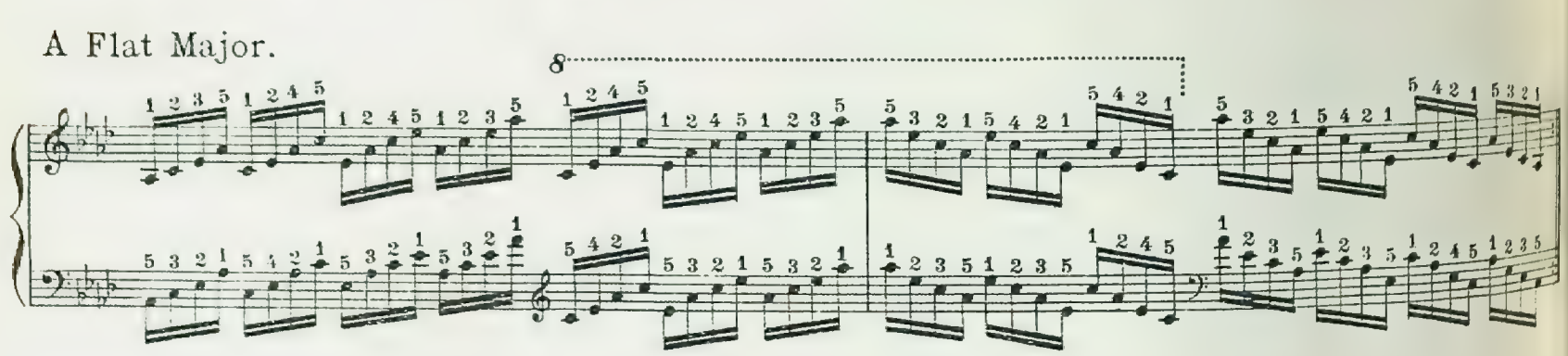
C Sharp Major.



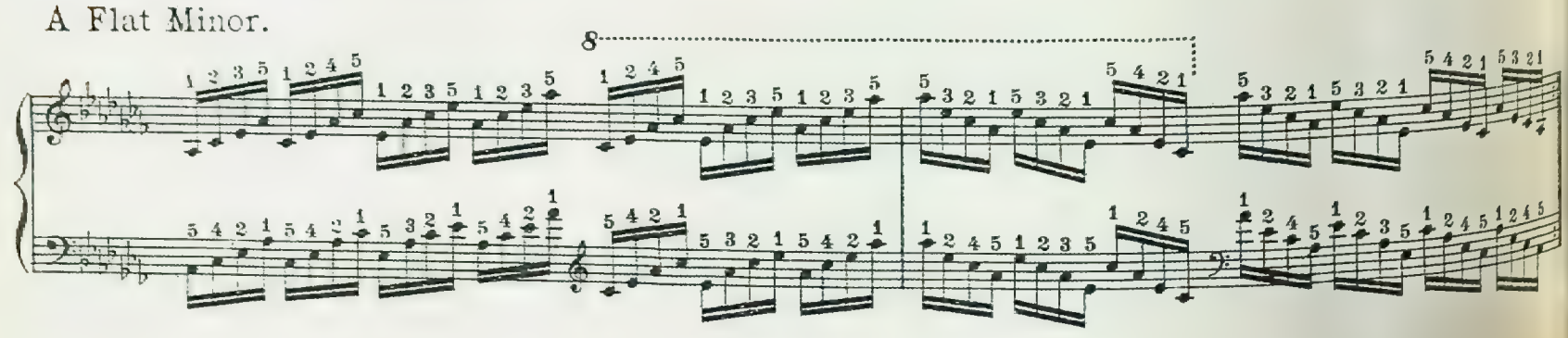
C Sharp Minor.



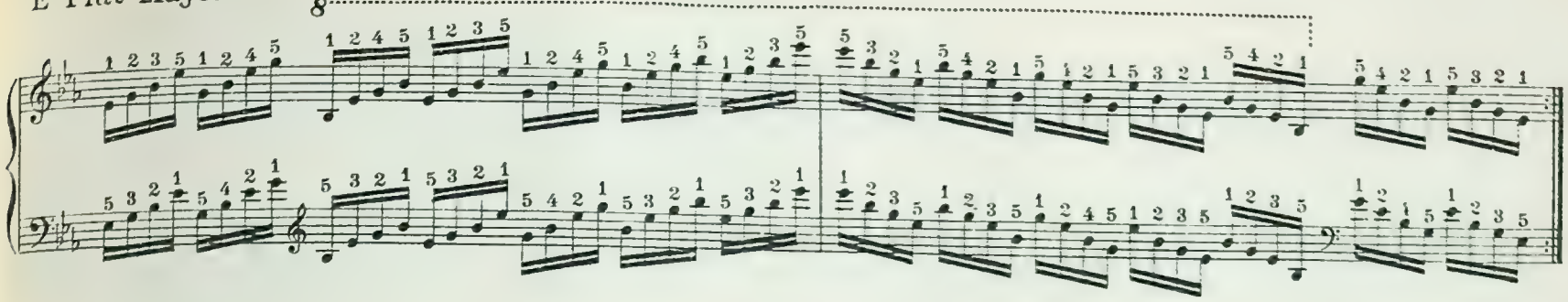
A Flat Major.



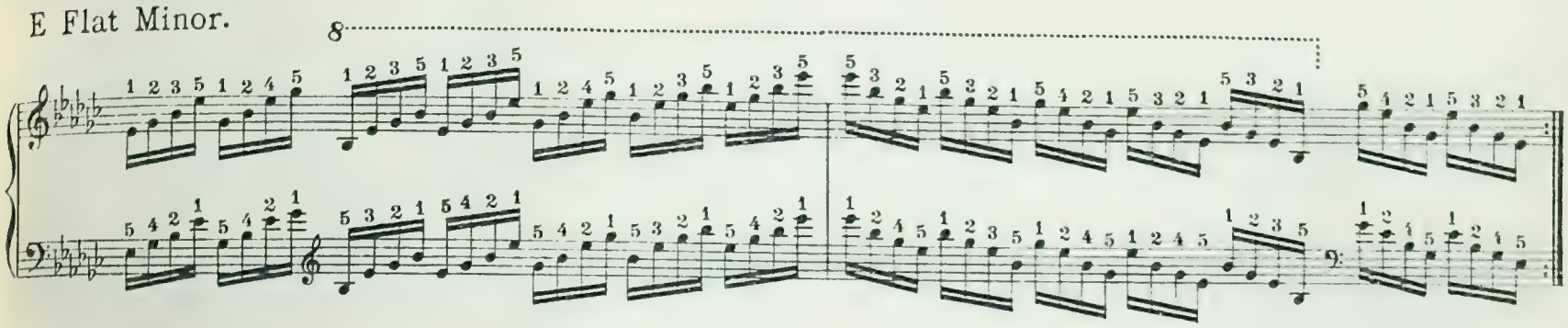
A Flat Minor.



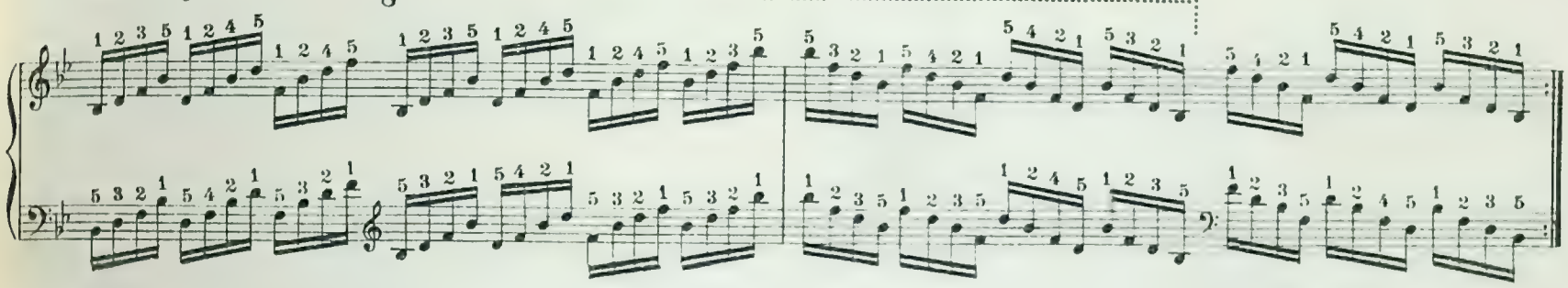
E Flat Major.



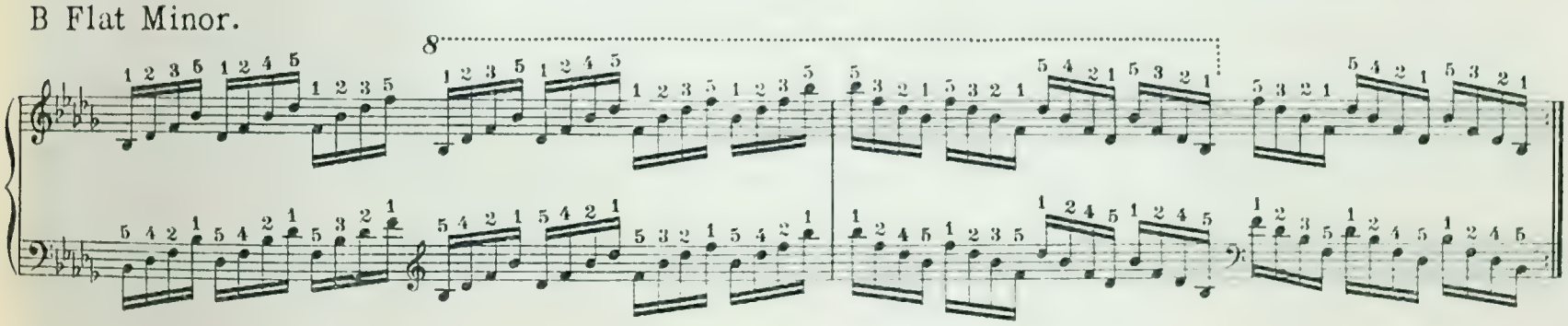
E Flat Minor.



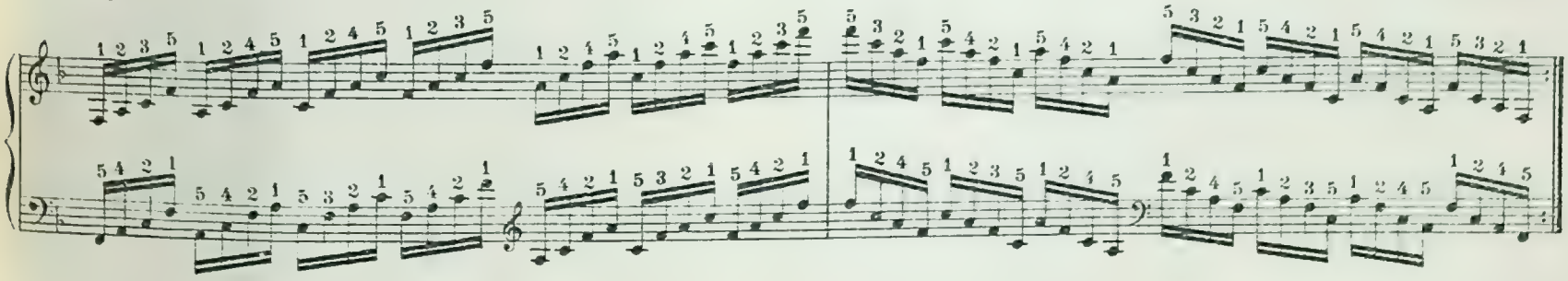
B Flat Major.



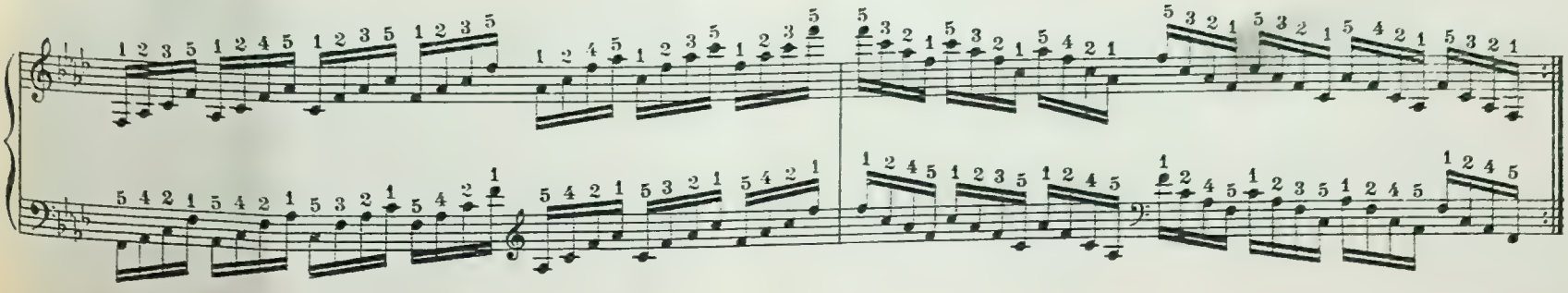
B Flat Minor.



F Major.



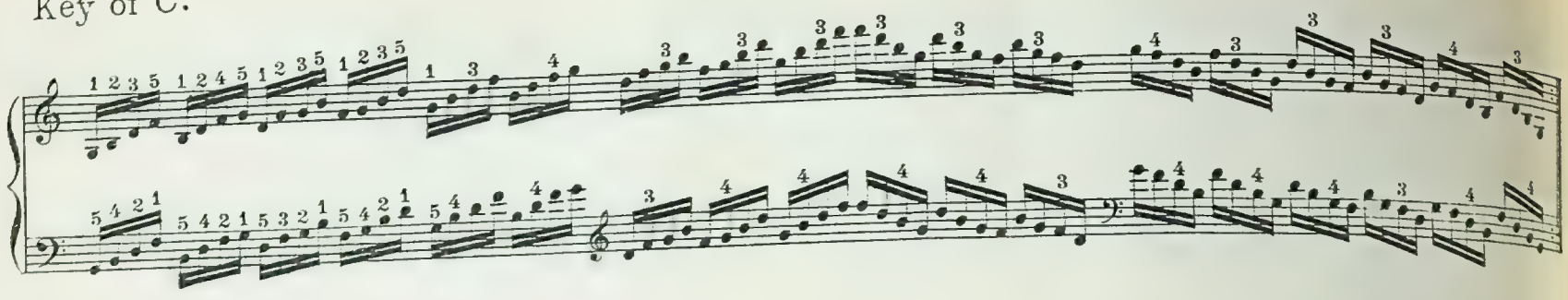
F Minor.



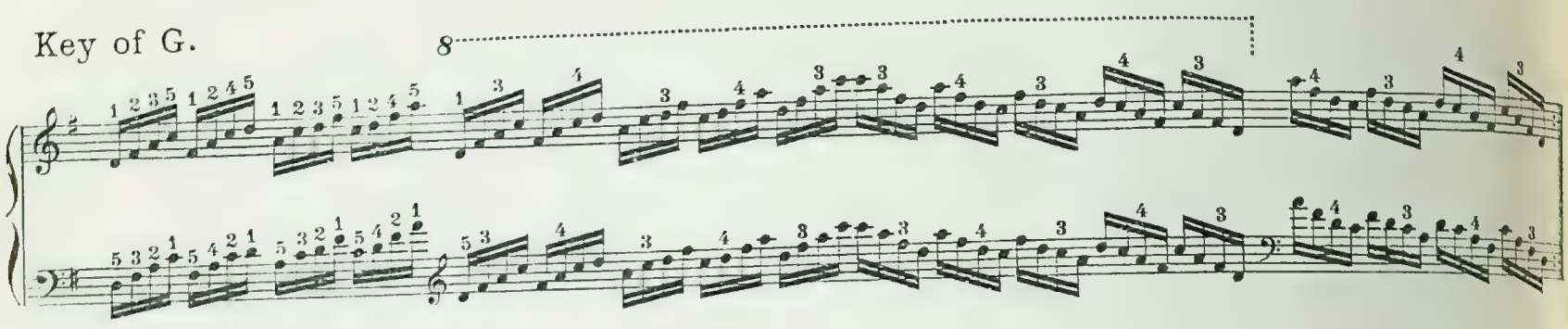
# ARPEGGIOS OF DOMINANT SEVENTHS.

(IN CLOSE POSITION.)

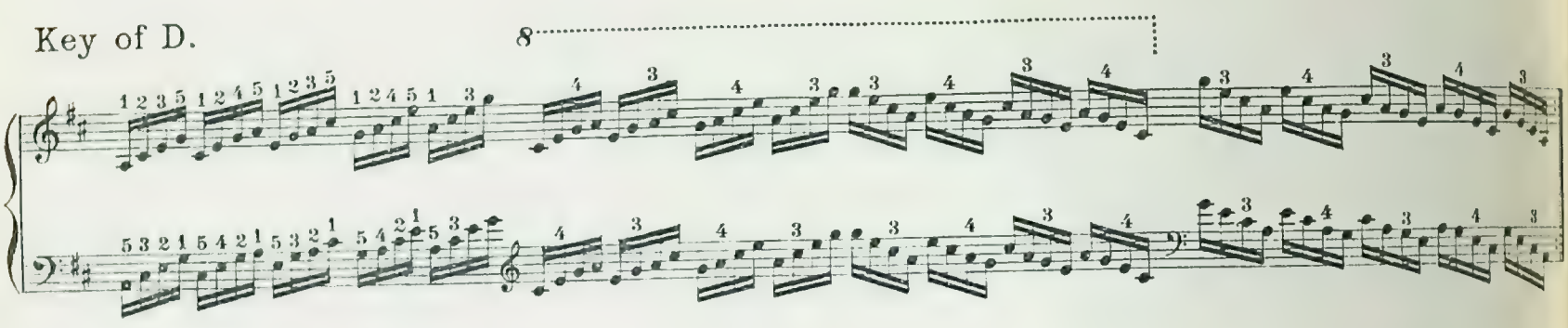
Key of C.



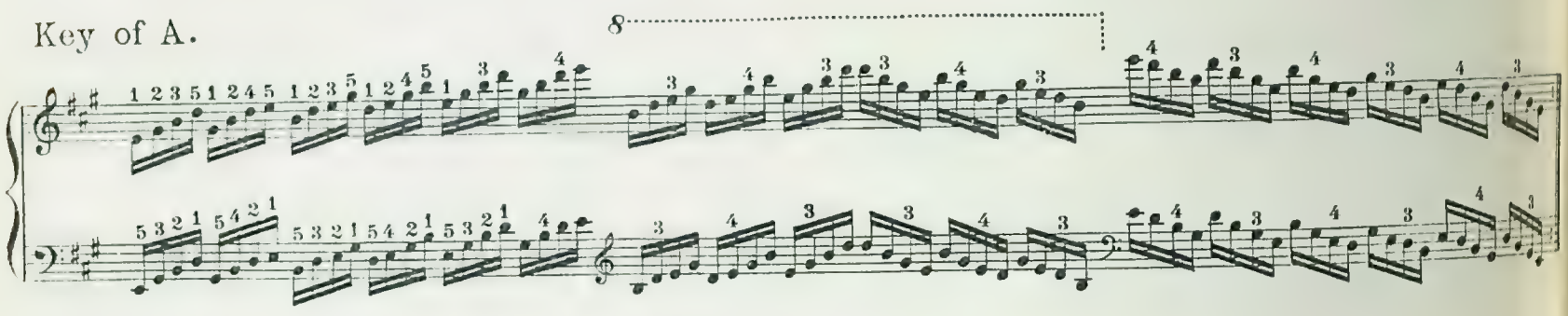
Key of G.



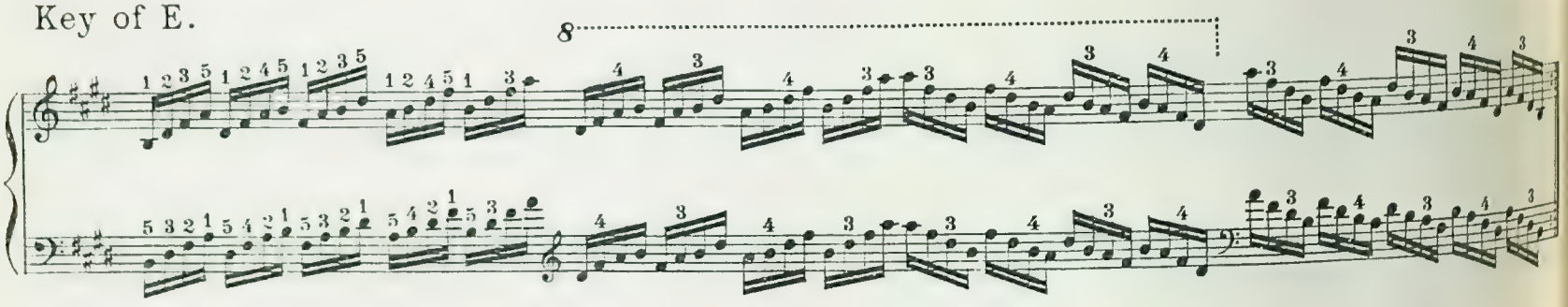
Key of D.



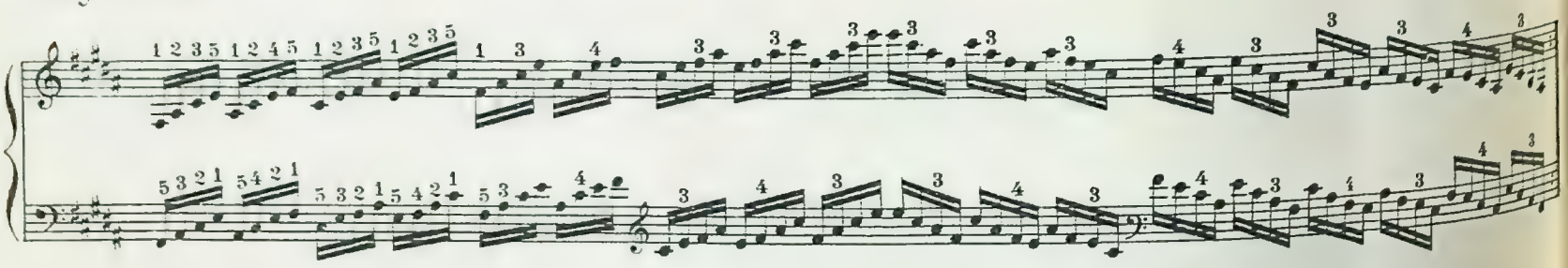
Key of A.



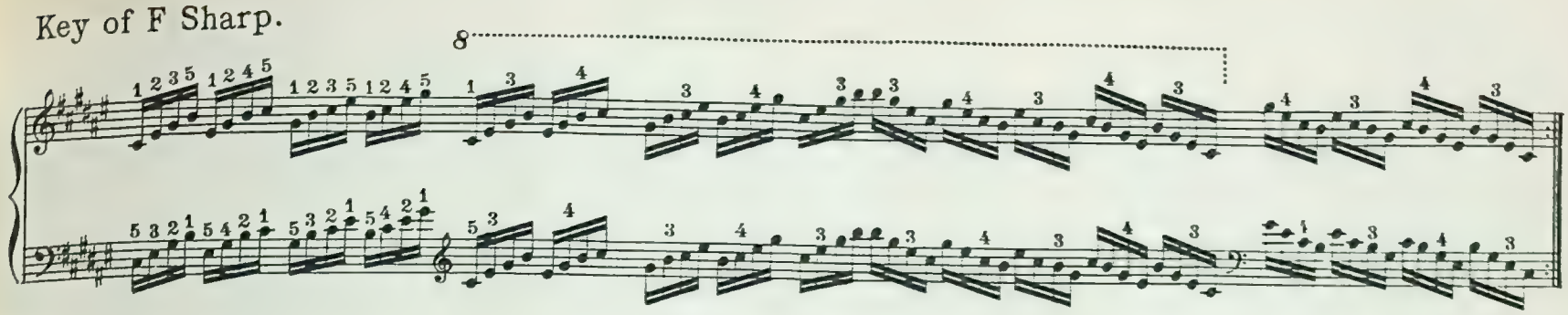
Key of E.



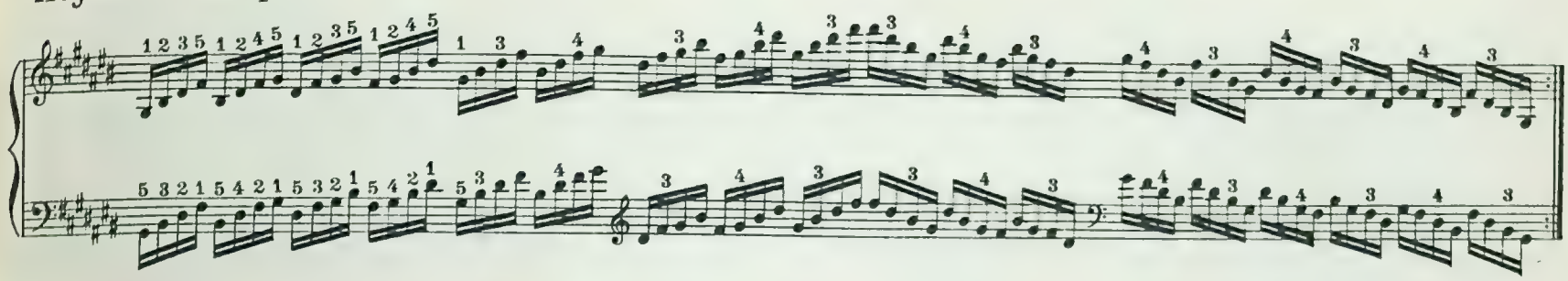
Key of B.



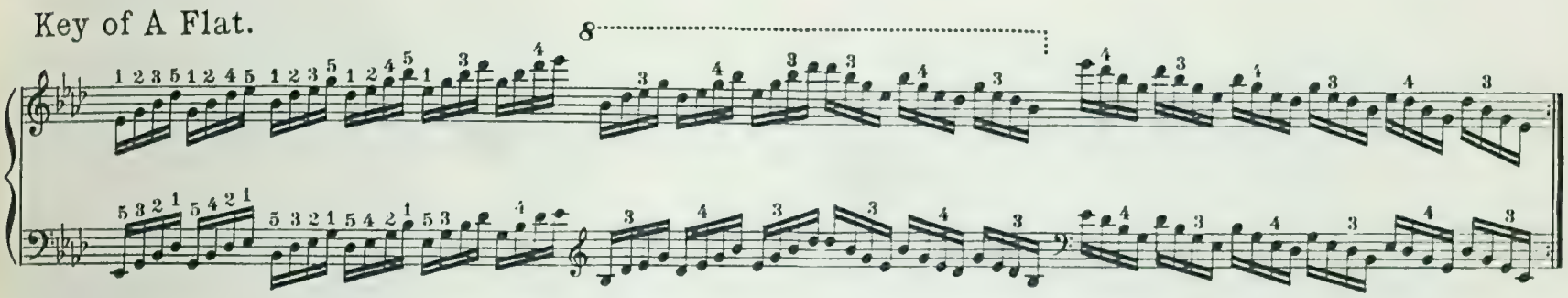
Key of F Sharp.



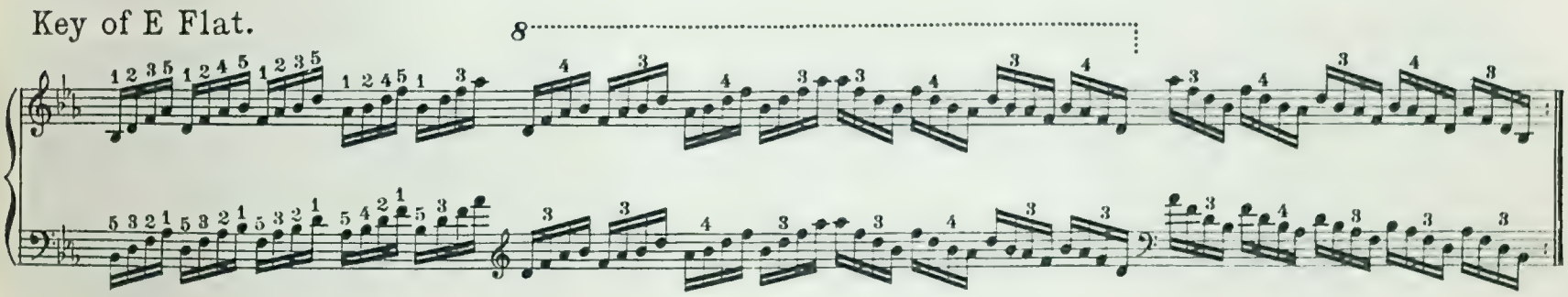
Key of C Sharp.



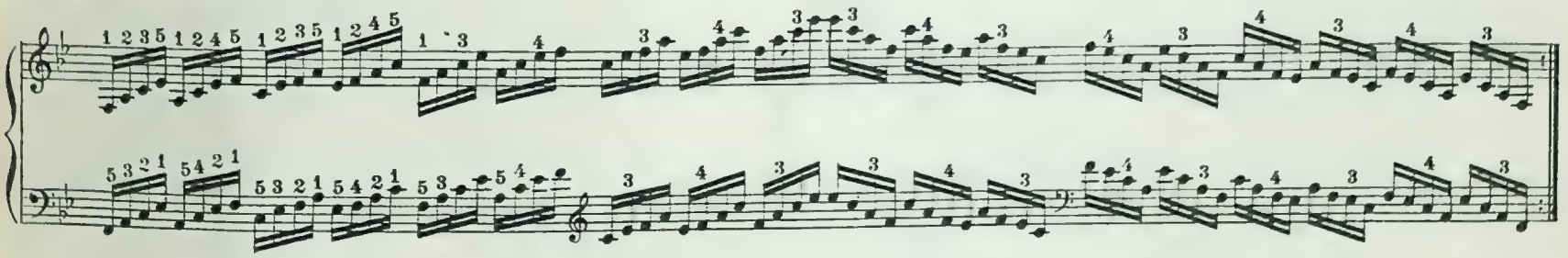
Key of A Flat.



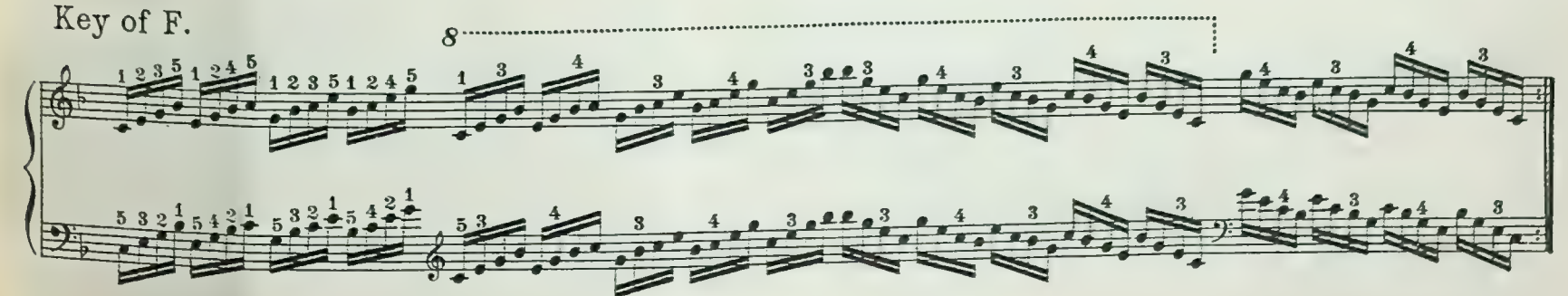
Key of E Flat.



Key of B Flat.



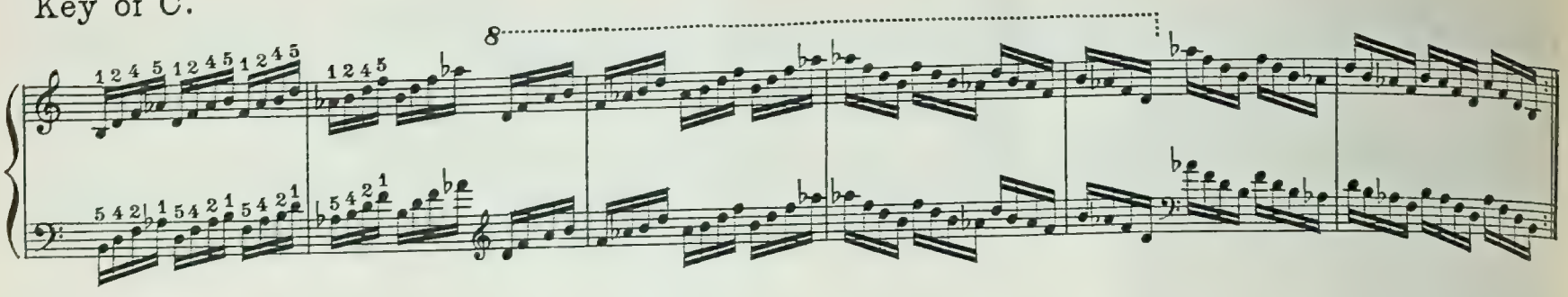
Key of F.



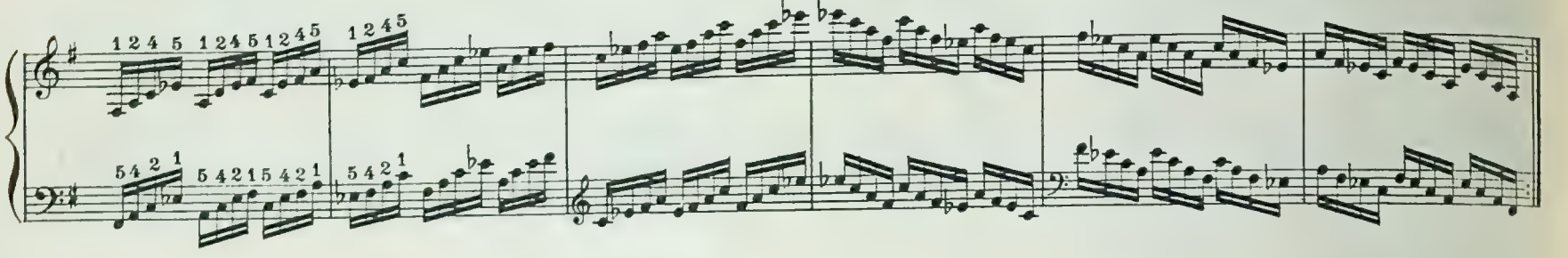
# ARPEGGIOS OF DIMINISHED SEVENTHS.

(IN CLOSE POSITION.)

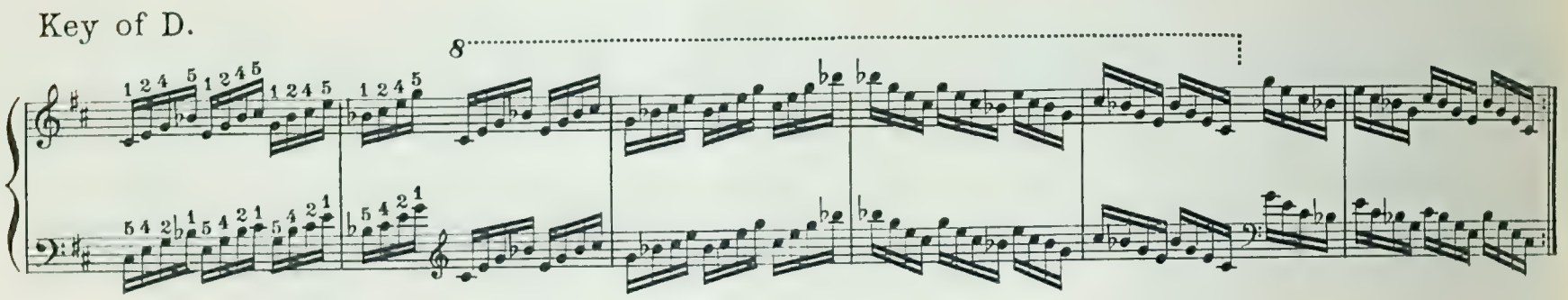
Key of C.



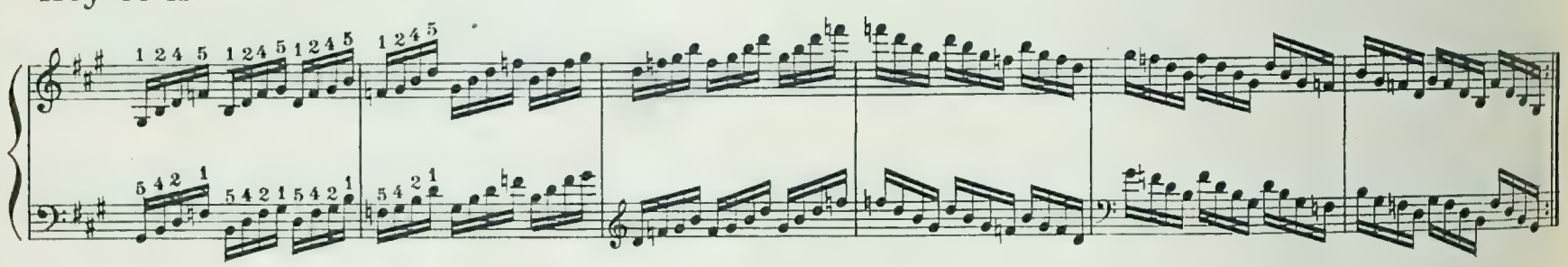
Key of G.



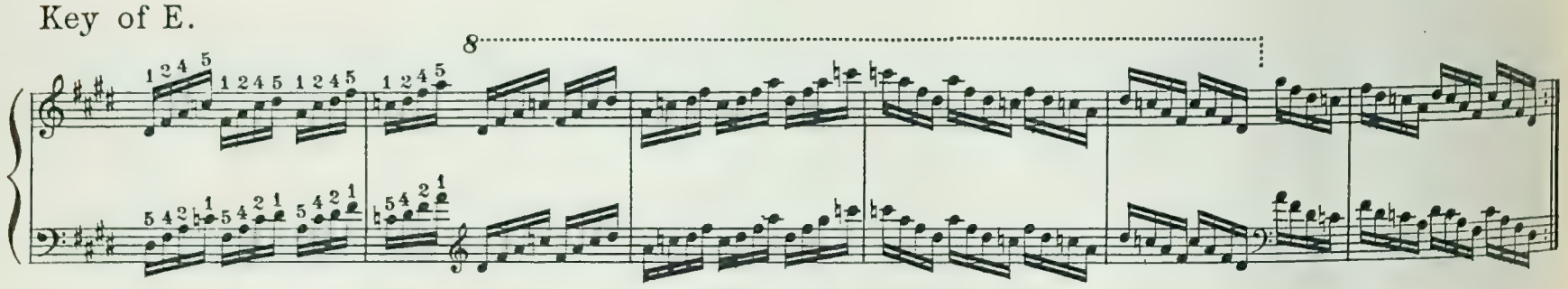
Key of D.



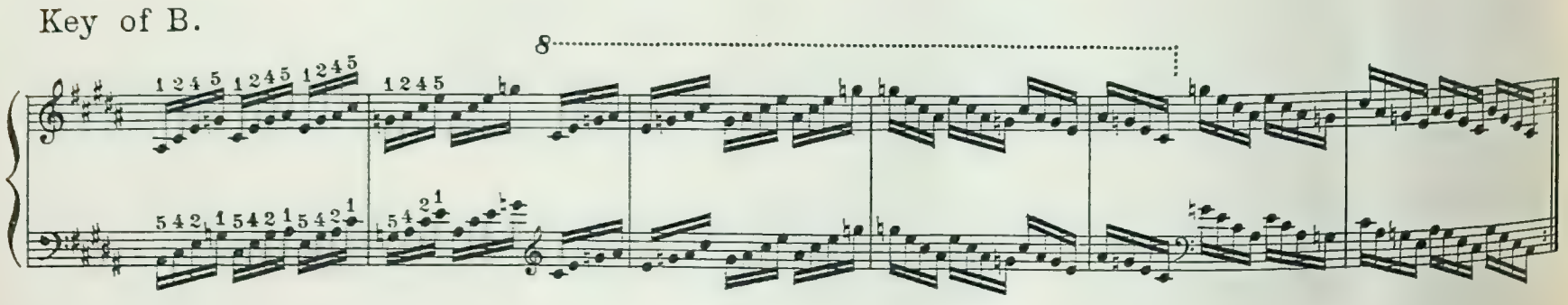
Key of A.



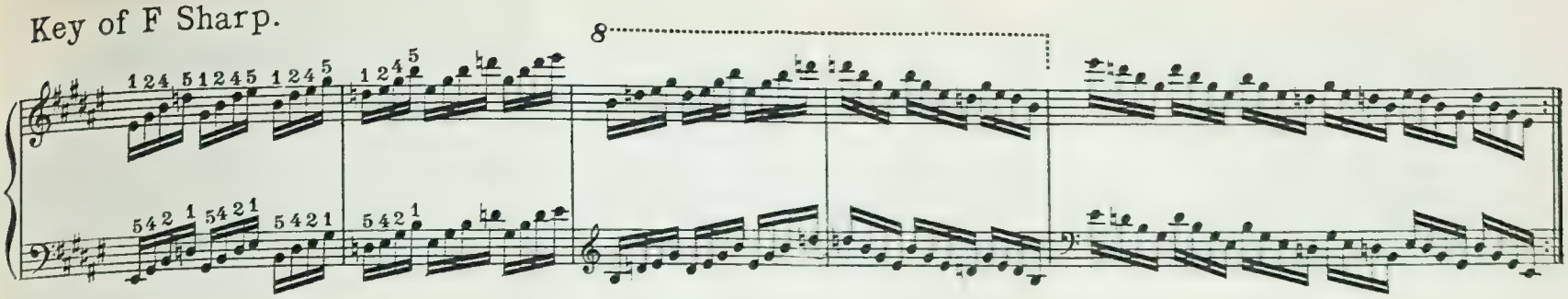
Key of E.



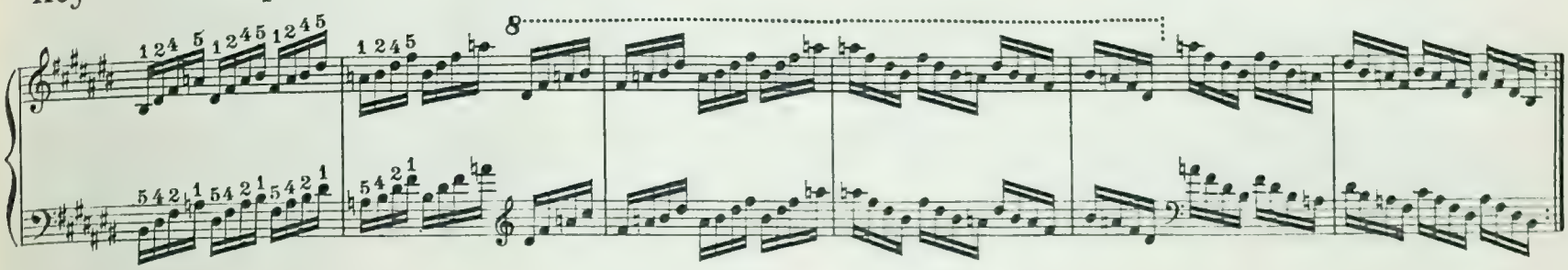
Key of B.



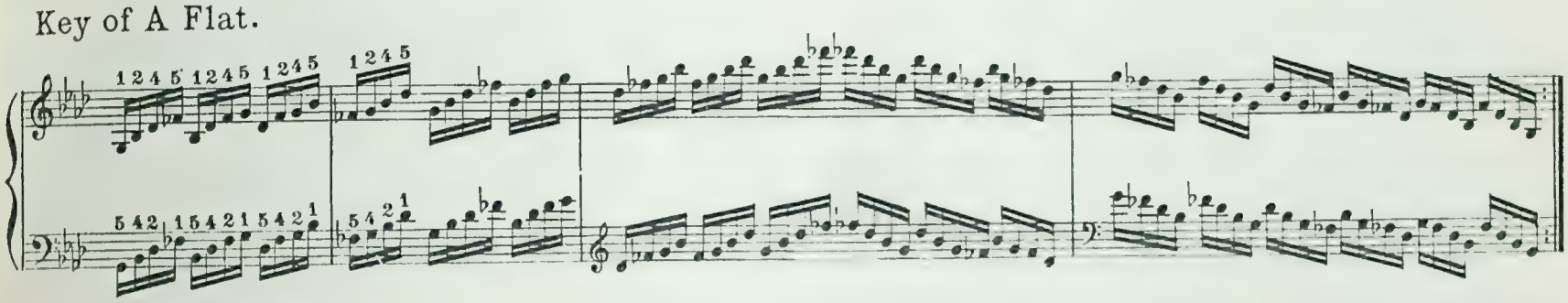
Key of F Sharp.



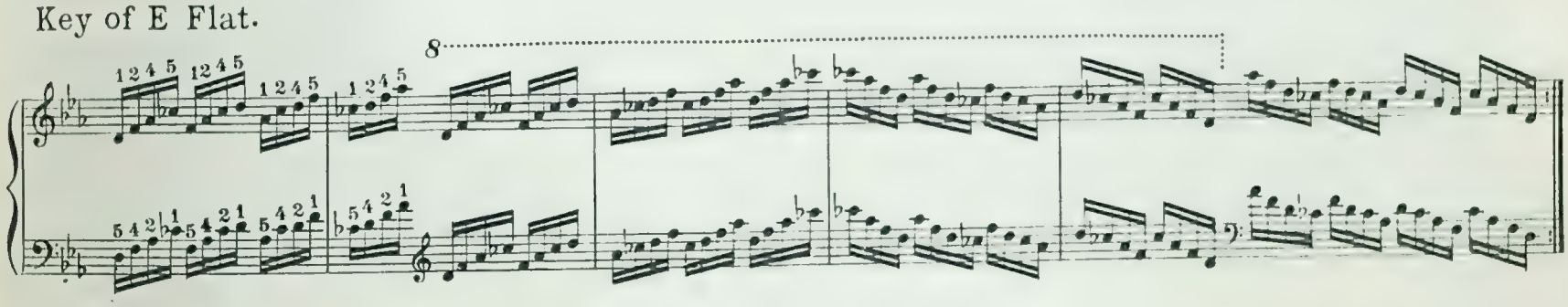
Key of C Sharp.



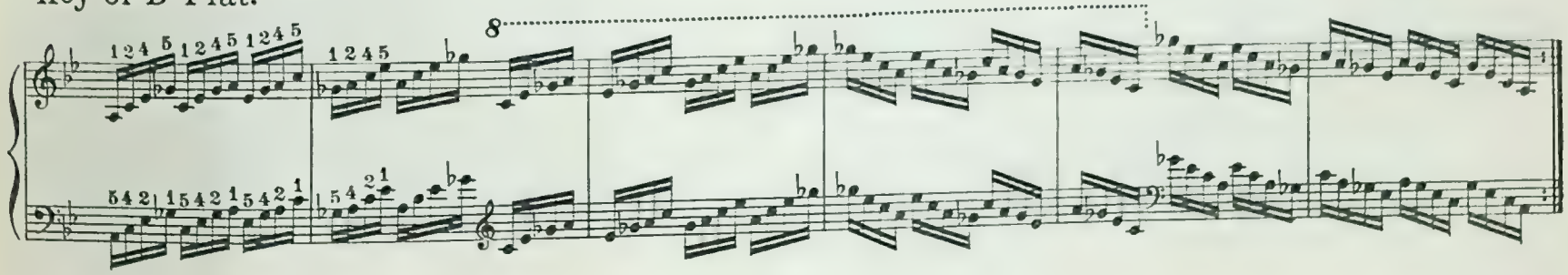
Key of A Flat.



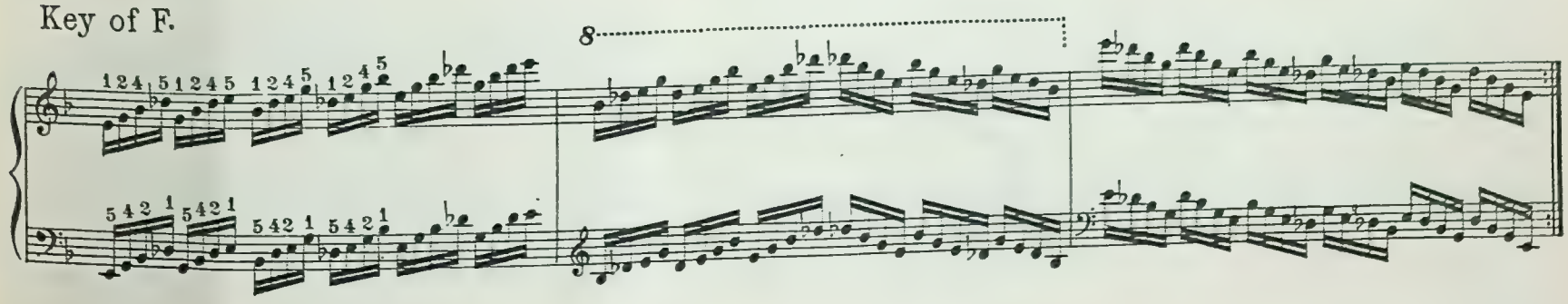
Key of E Flat.



Key of B Flat.



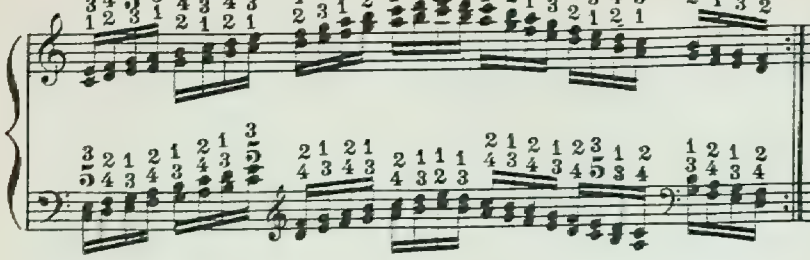
Key of F.



# SCALES IN DOUBLE THIRDS.

C Major.

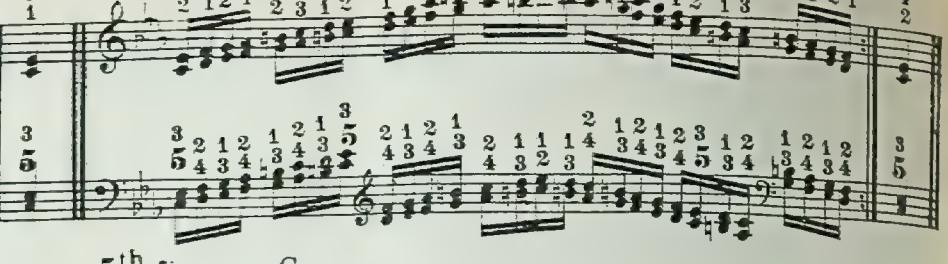
5th finger on G.



5th finger on C.

C Minor.

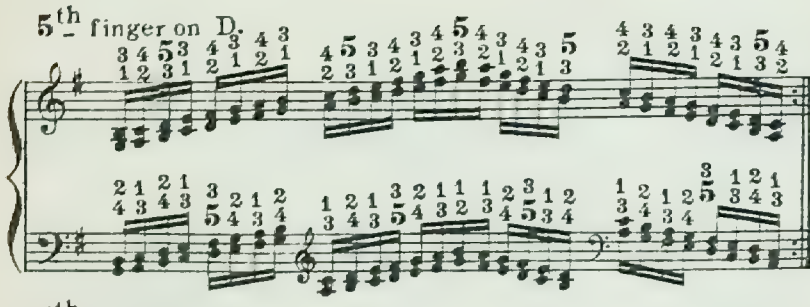
5th finger on C.



5th finger on C.

G Major.

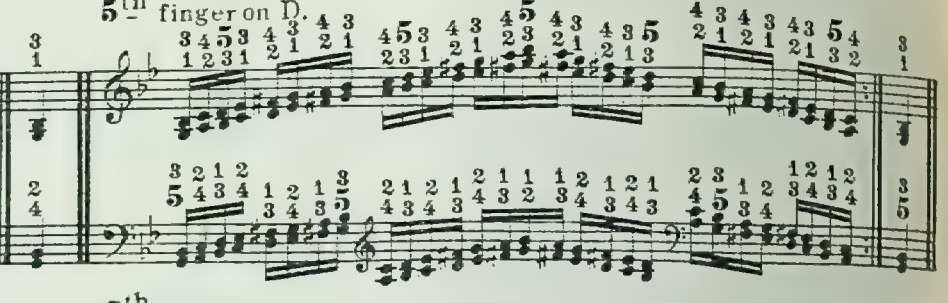
5th finger on D.



5th finger on D.

G Minor.

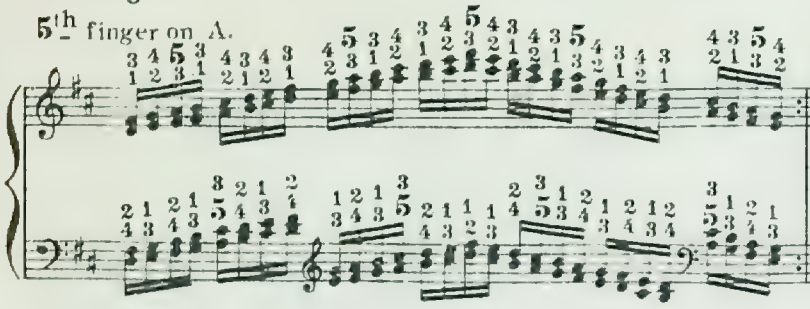
5th finger on D.



5th finger on G.

D Major.

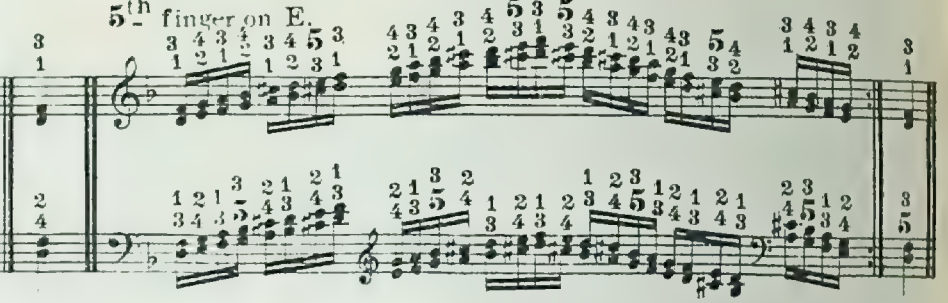
5th finger on A.



5th finger on A.

D Minor.

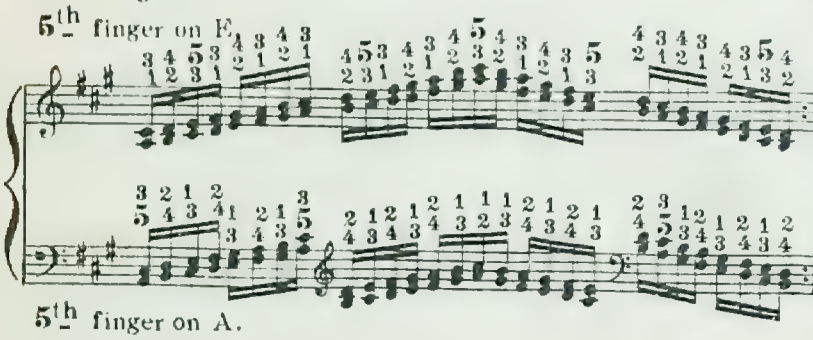
5th finger on E.



5th finger on G.

A Major.

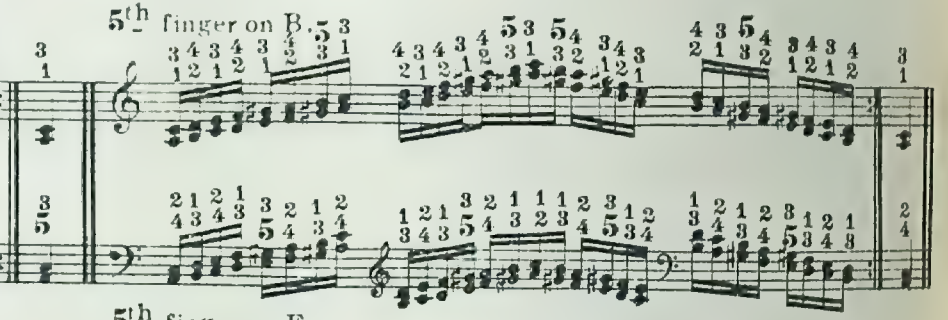
5th finger on E.



5th finger on A.

A Minor.

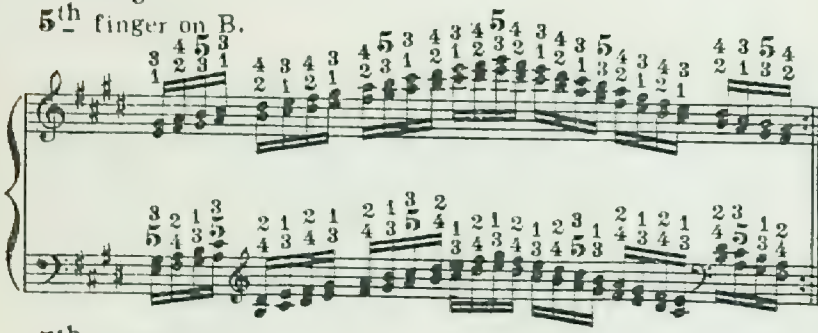
5th finger on B.



5th finger on E.

E Major.

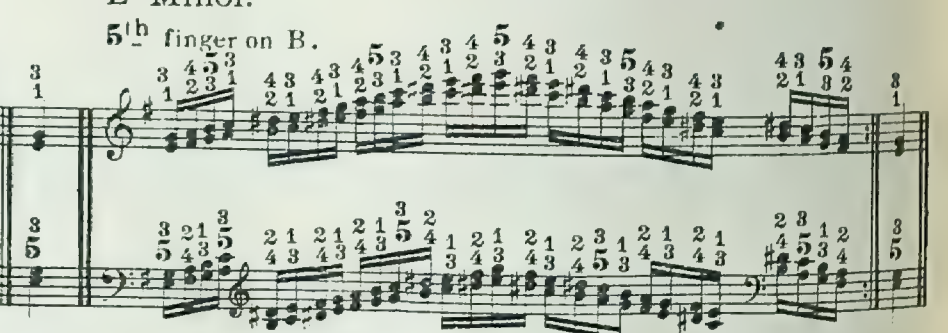
5th finger on B.



5th finger on A.

E Minor.

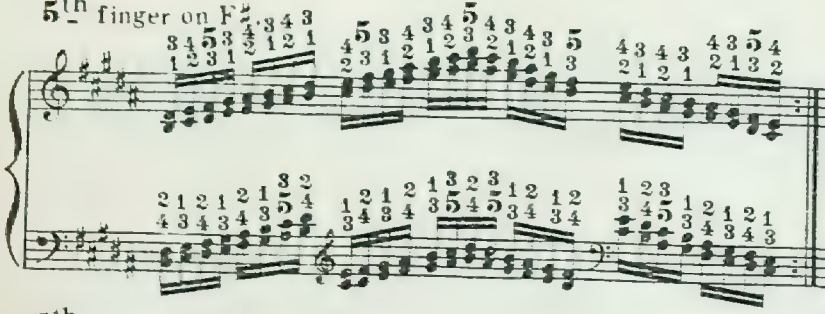
5th finger on B.



5th finger on A.

B Major.

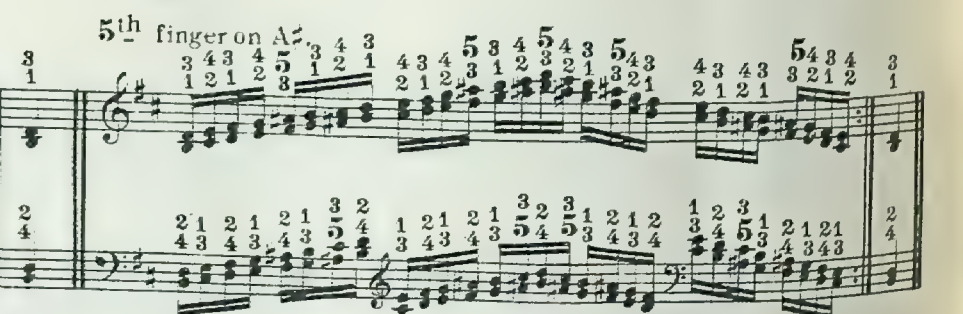
5th finger on F♯.



5th finger on A♯.

B Minor.

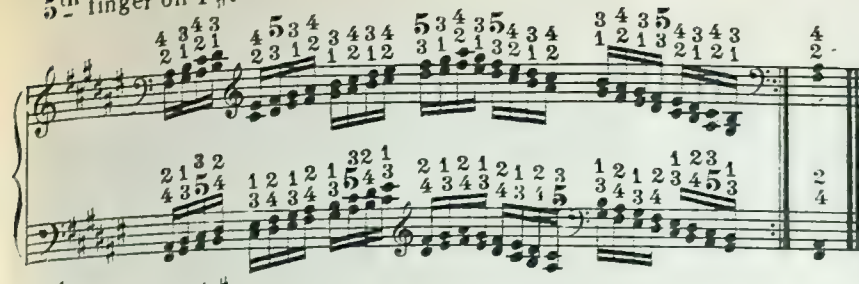
5th finger on A♯.



5th finger on A♯.

## F Sharp Major.

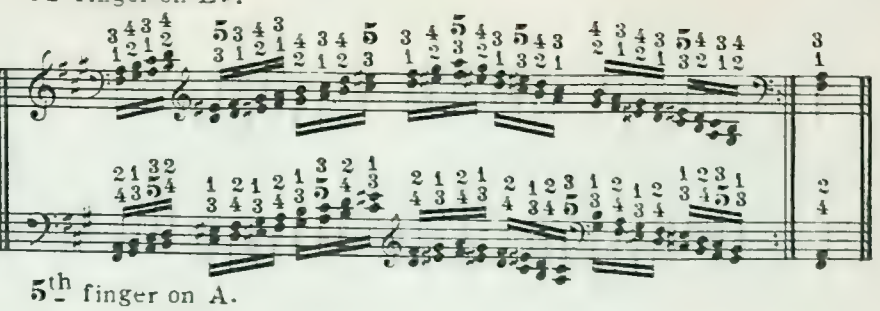
5th finger on F♯.



5th finger on A♯.

## F Sharp Minor.

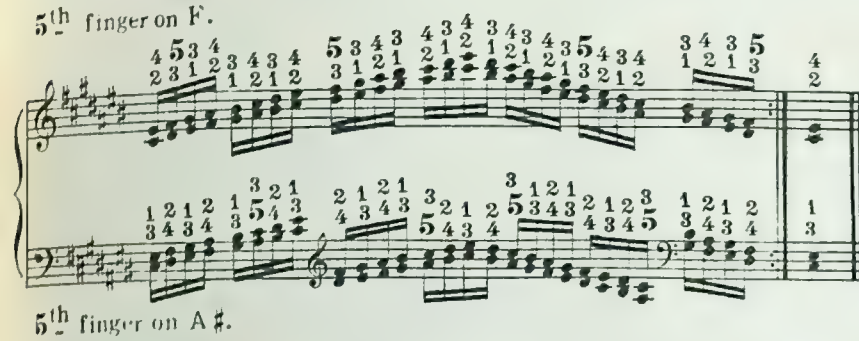
5th finger on E♯.



5th finger on A.

## C Sharp Major.

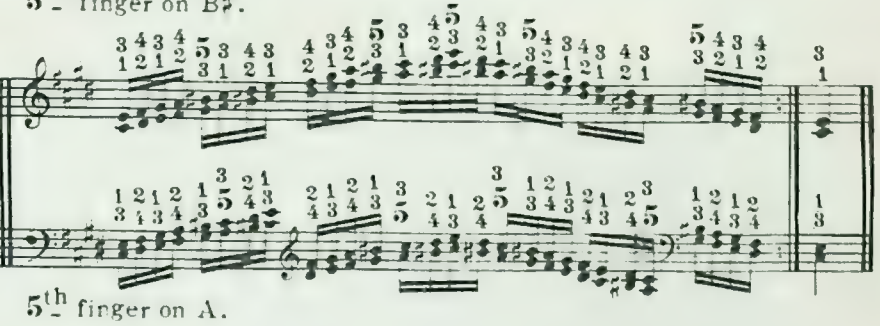
5th finger on F.



5th finger on A♯.

## C Sharp Minor.

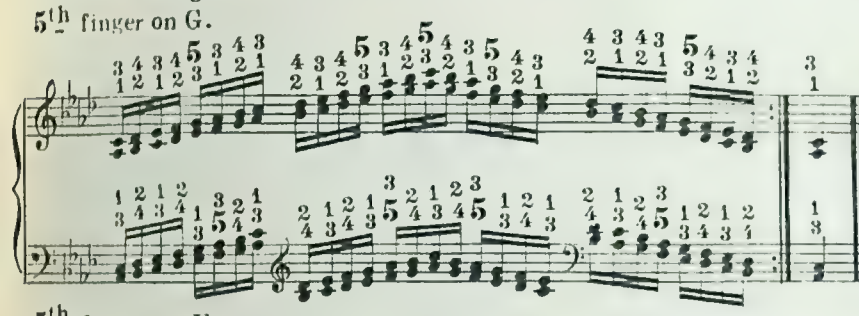
5th finger on B♯.



5th finger on A.

## A Flat Major.

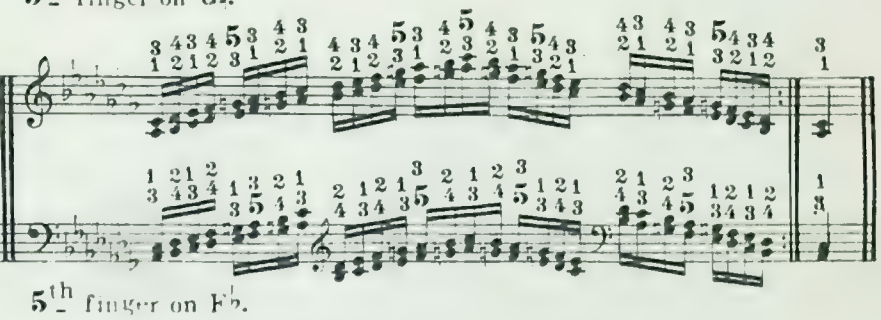
5th finger on G.



5th finger on F.

## A Flat Minor.

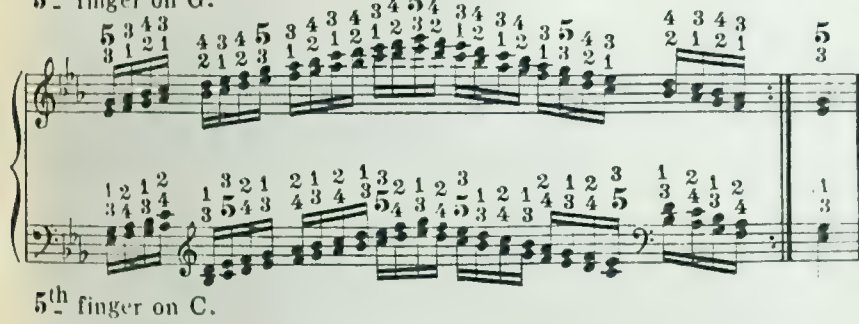
5th finger on G♭.



5th finger on F♭.

## E Flat Major.

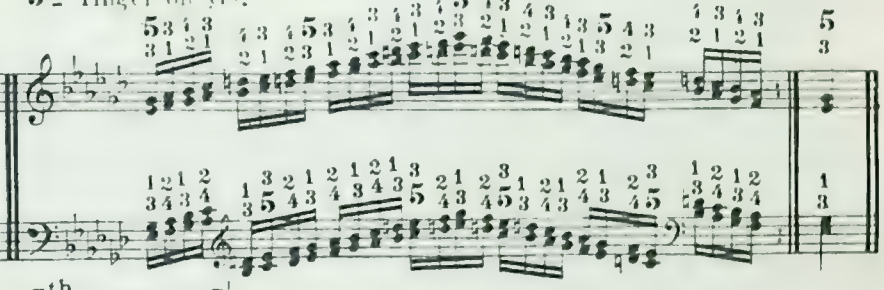
5th finger on G.



5th finger on C.

## E Flat Minor.

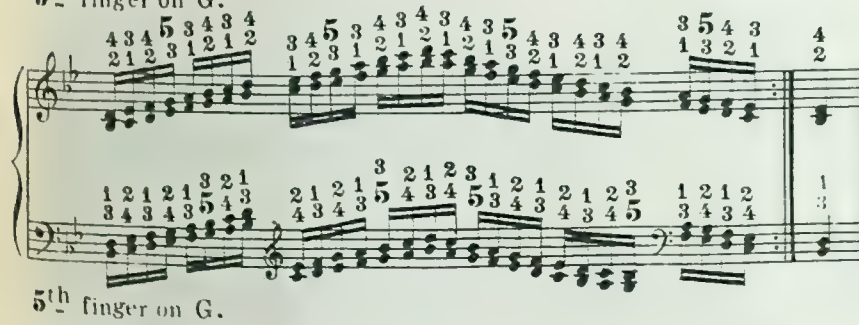
5th finger on G♭.



5th finger on C♭.

## B Flat Major.

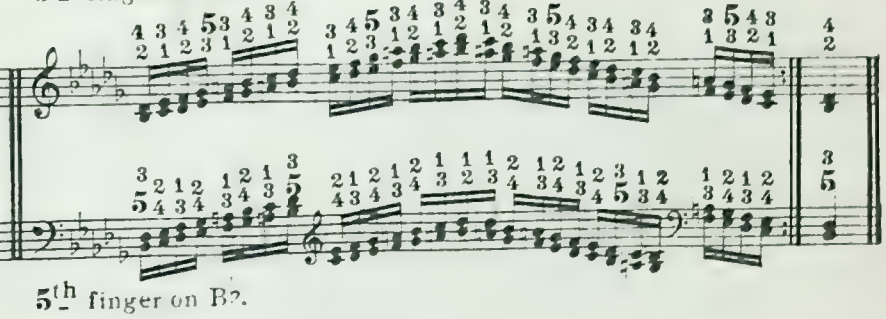
5th finger on G.



5th finger on G.

## B Flat Minor.

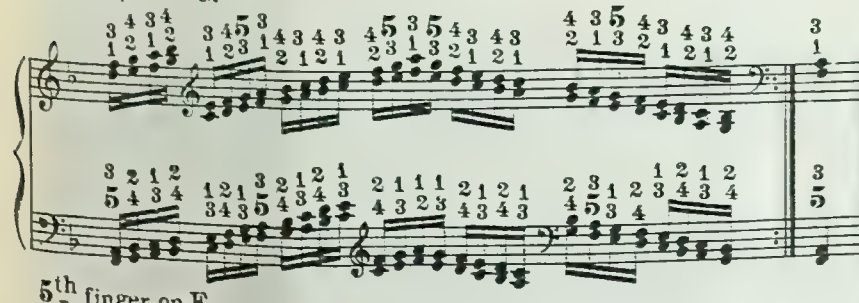
5th finger on G♭.



5th finger on B♭.

## F Major.

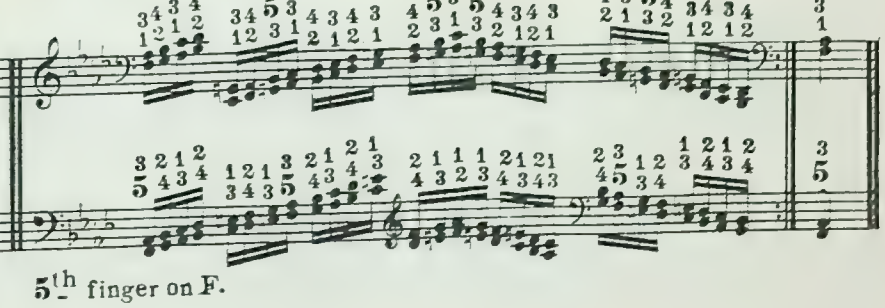
5th finger on G.



5th finger on F.

## F Minor.

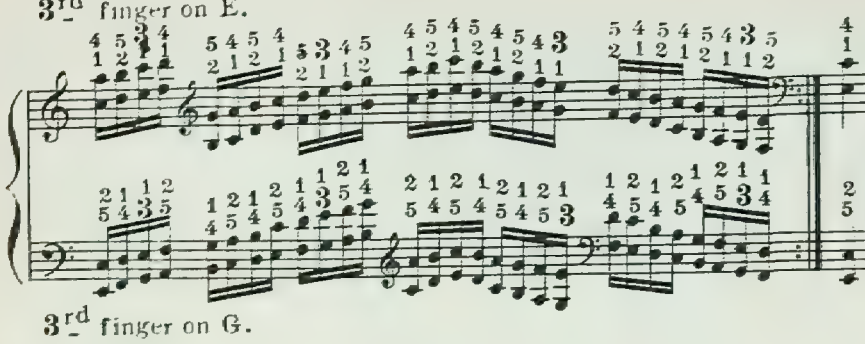
5th finger on G.



5th finger on F.

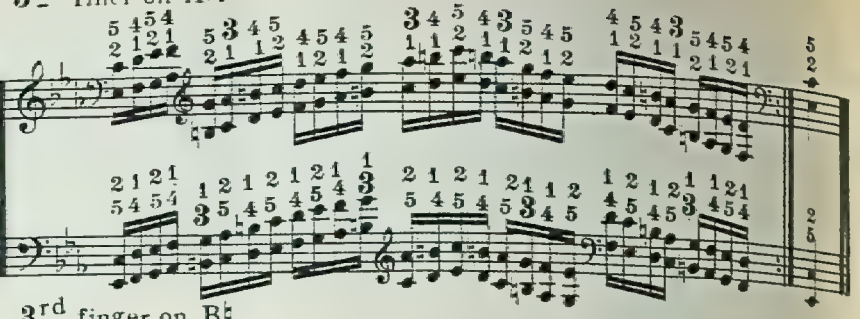
# SCALES IN DOUBLE SIXTHS.

C Major.
3rd finger on E.



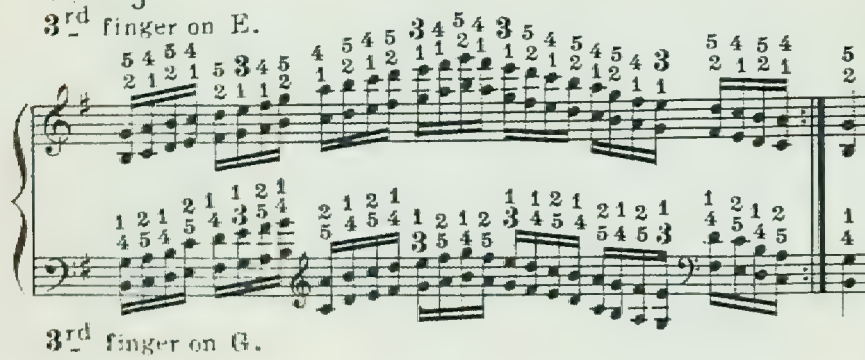
3rd finger on G.

C Minor.
3rd finer on A♭.



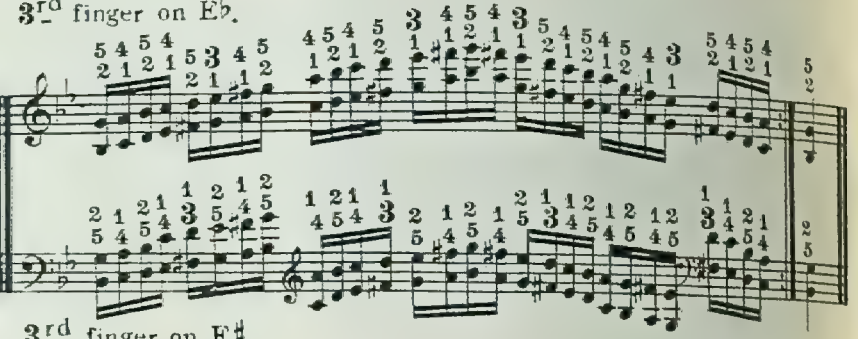
3rd finger on B♮.

G Major.
3rd finger on E.



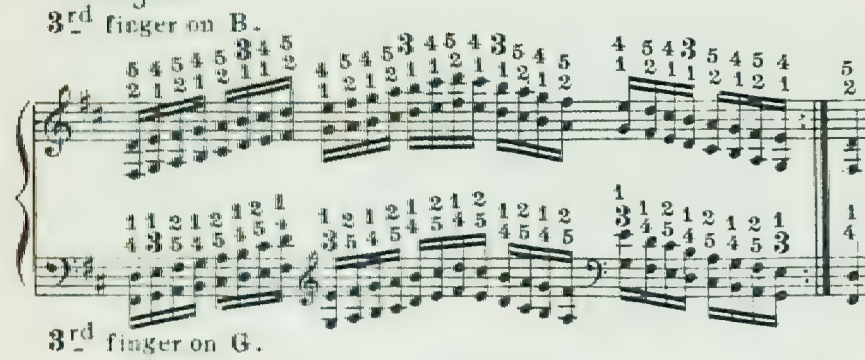
3rd finger on G.

G Minor.
3rd finger on E♭.



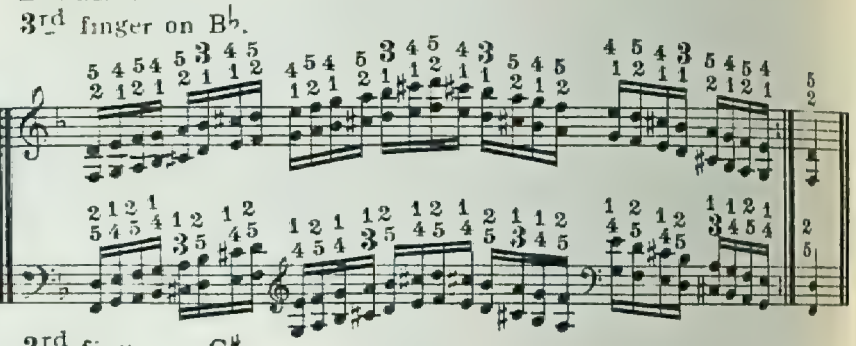
3rd finger on F♯.

D Major.
3rd finger on B.



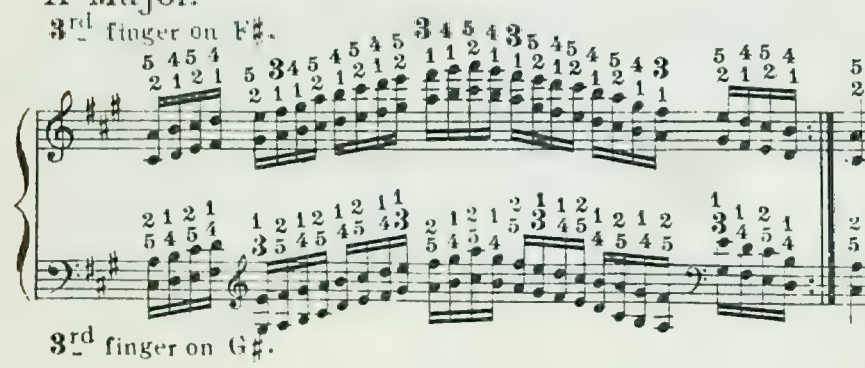
3rd finger on G.

D Minor.
3rd finger on B♭.



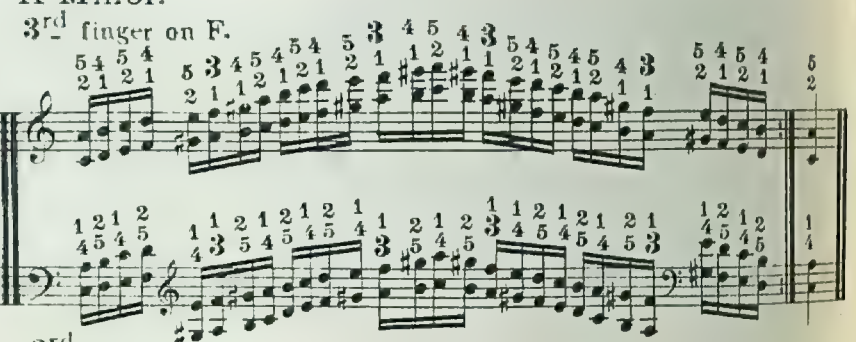
3rd finger on C♯.

A Major.
3rd finger on F♯.



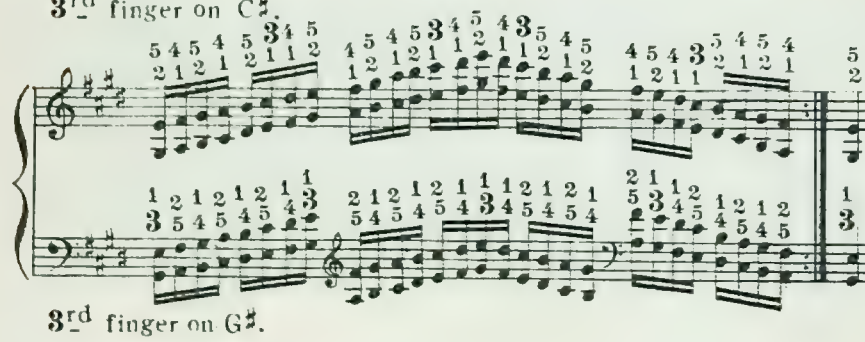
3rd finger on G♯.

A Minor.
3rd finger on F.



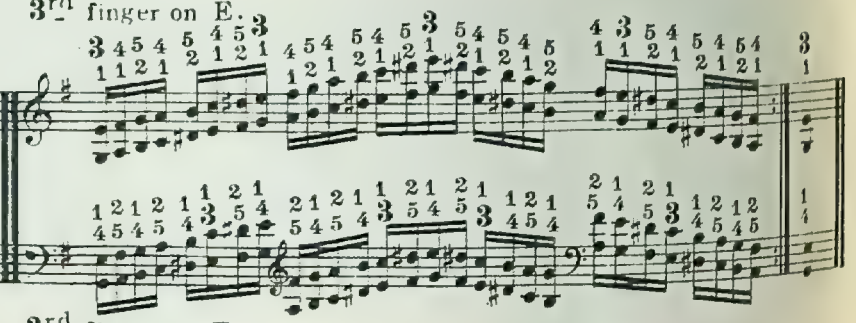
3rd finger on A.

E Major.
3rd finger on C♯.



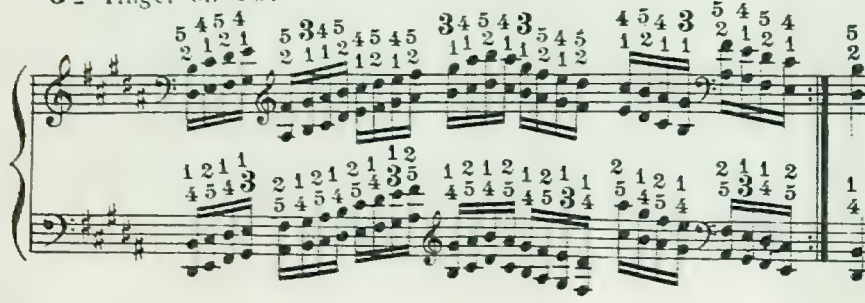
3rd finger on G♯.

E Minor.
3rd finger on E.



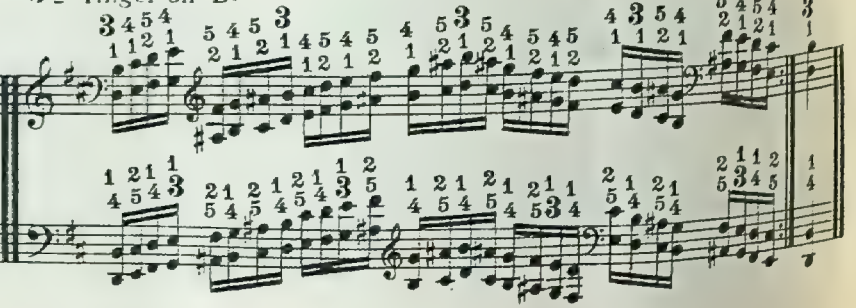
3rd finger on E.

B Major.
3rd finger on G♯.



3rd finger on G♯.

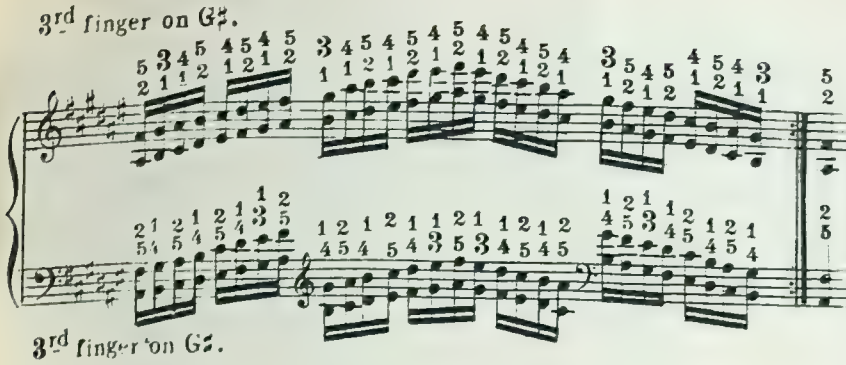
B Minor.
3rd finger on B.



3rd finger on G.

## F Sharp Major.

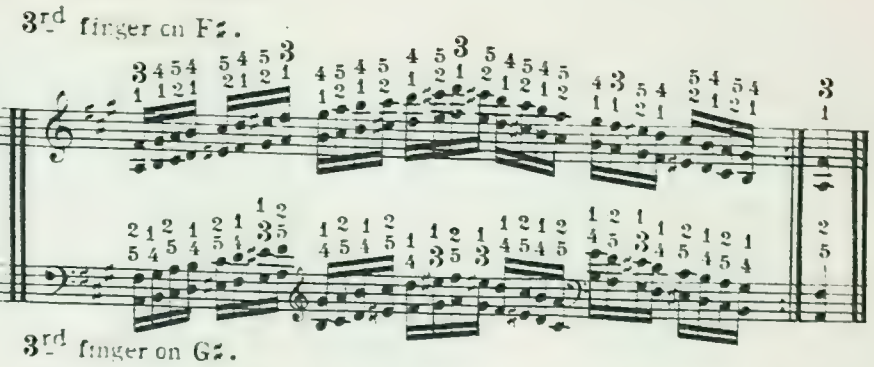
3rd finger on G♯.



3rd finger on G♯.

## F Sharp Minor.

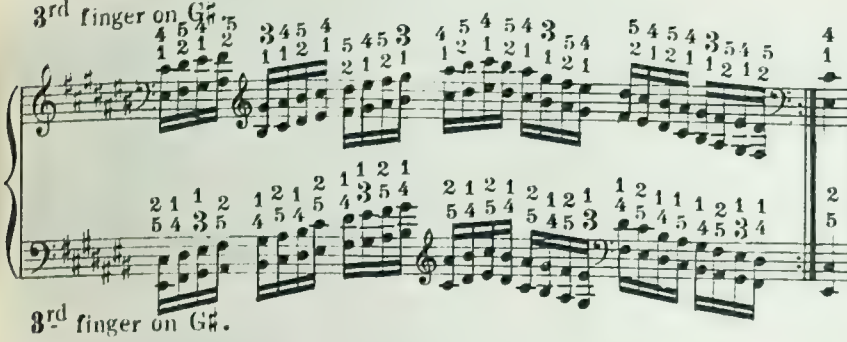
3rd finger on F♯.



3rd finger on G♯.

## C Sharp Major.

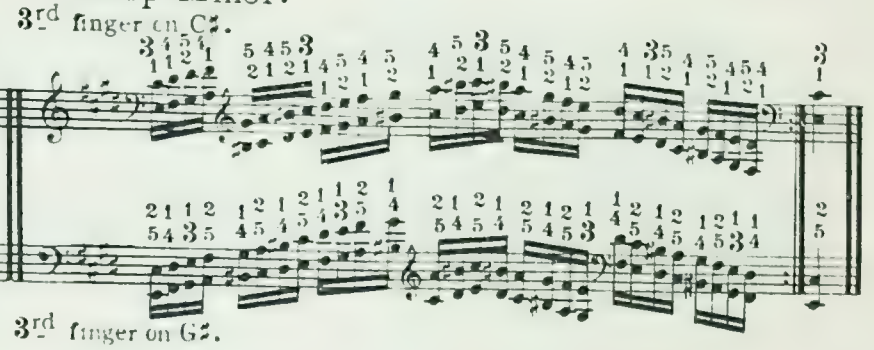
3rd finger on G♯.



3rd finger on G♯.

## C Sharp Minor.

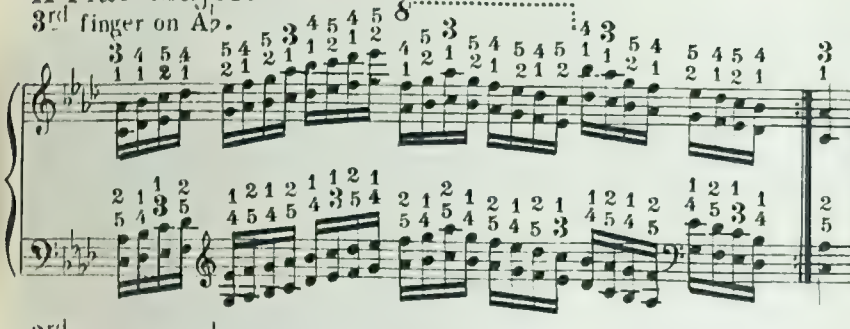
3rd finger on C♯.



3rd finger on G♯.

## A Flat Major.

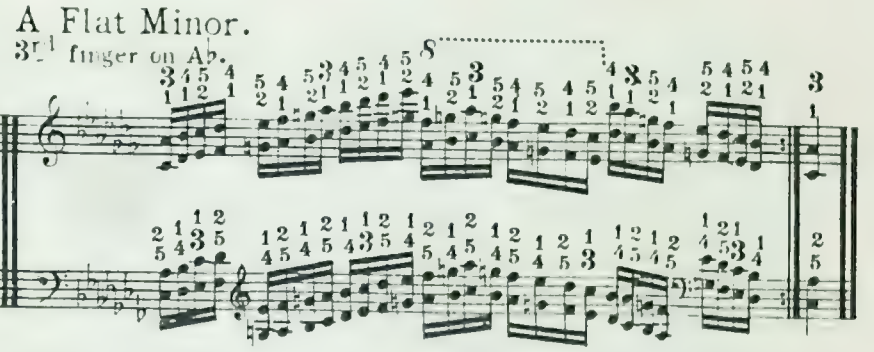
3rd finger on A♭.



3rd finger on E♭.

## A Flat Minor.

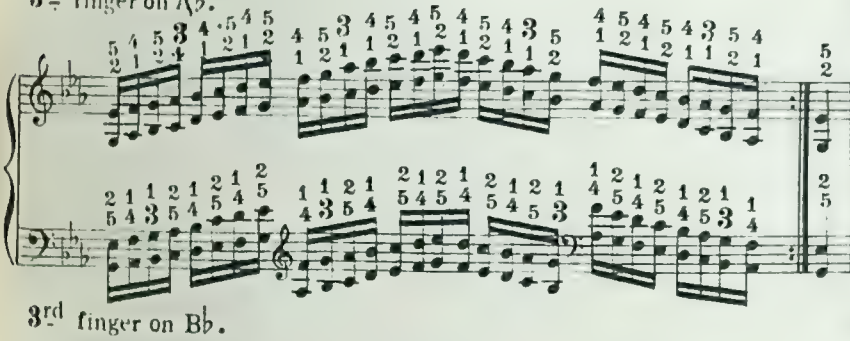
3rd finger on A♭.



3rd finger on E♭.

## E Flat Major.

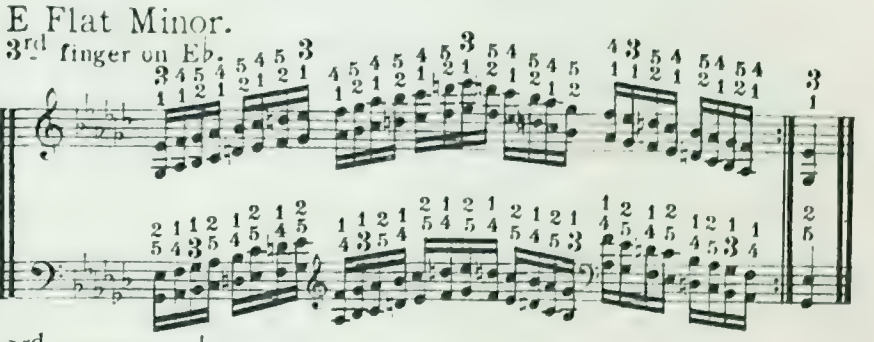
3rd finger on A♭.



3rd finger on B♭.

## E Flat Minor.

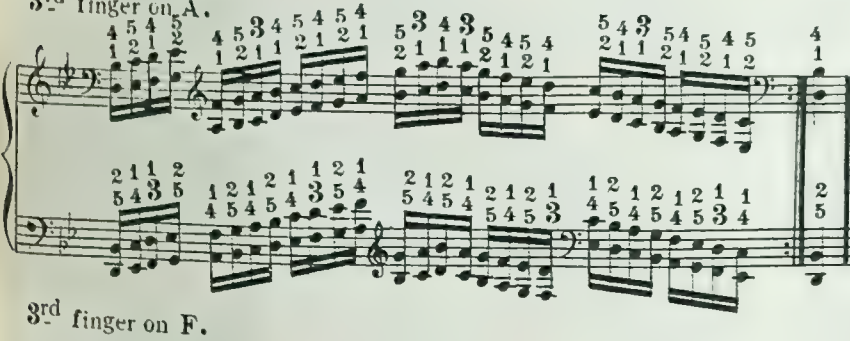
3rd finger on E♭.



3rd finger on B♭.

## B Flat Major.

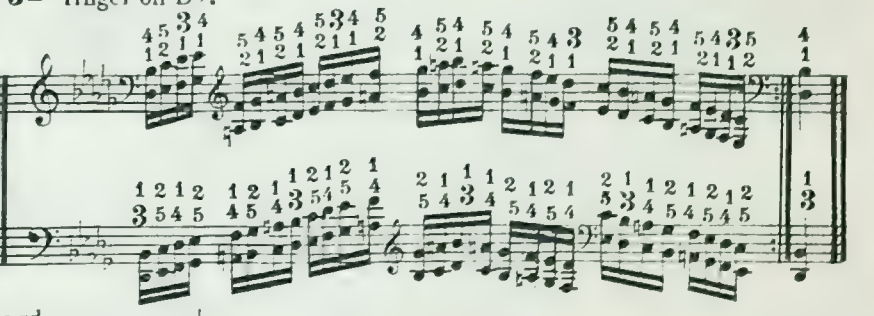
3rd finger on A.



3rd finger on F.

## B Flat Minor.

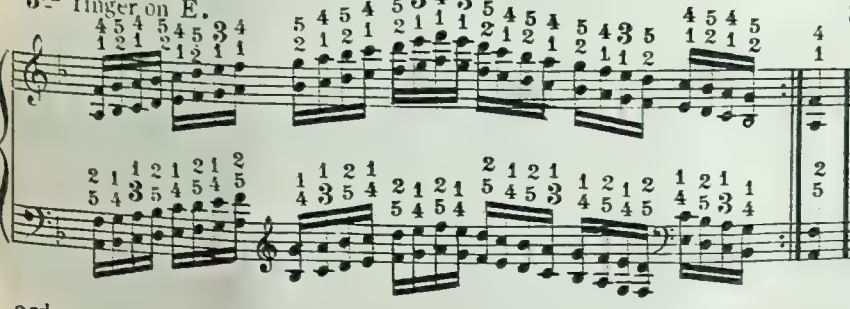
3rd finger on D♭.



3rd finger on D♭.

## F Major.

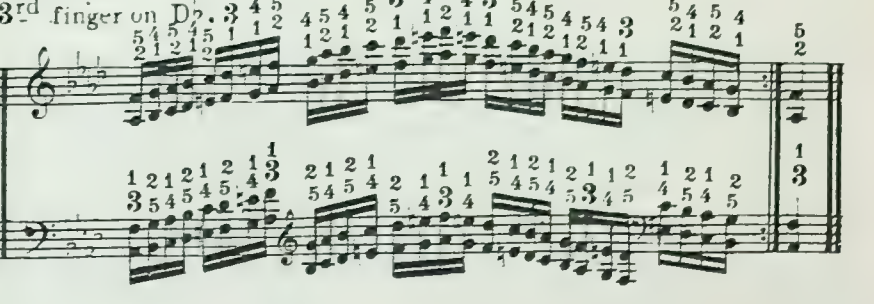
3rd finger on E.



3rd finger on C.

## F Minor.

3rd finger on D♭.



3rd finger on A♭.

# SCALES IN DOUBLE OCTAVES. *(LEGATO.)*

(4th FINGER ON THE BLACK NOTES.)

C Major.

C Minor.

G Major.

G Minor.

D Major.

D Minor.

A Major.

A Minor.

E Major.

E Minor.

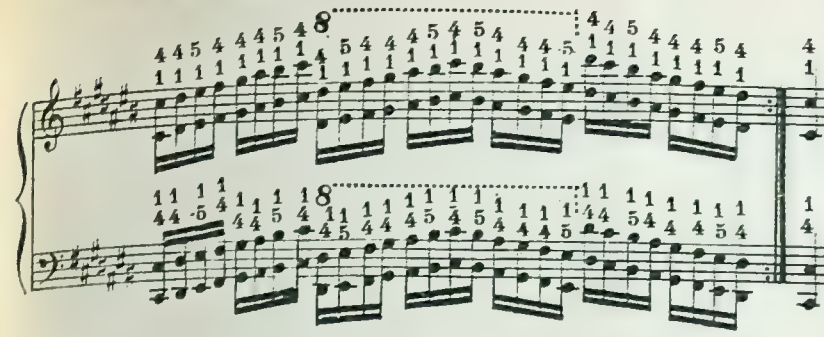
B Major.

B Minor.

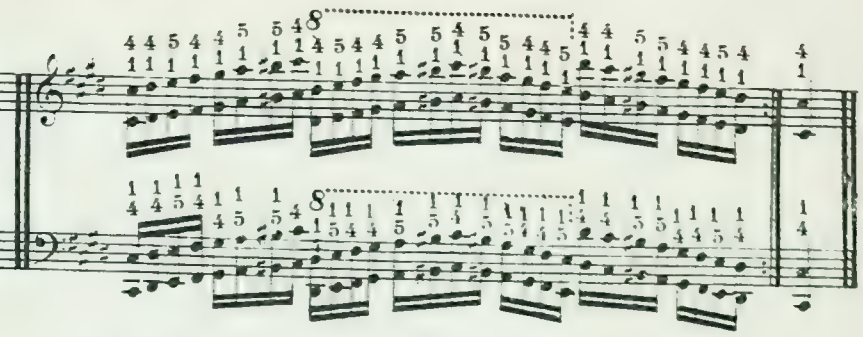
F♯ Major.

F♯ Minor.

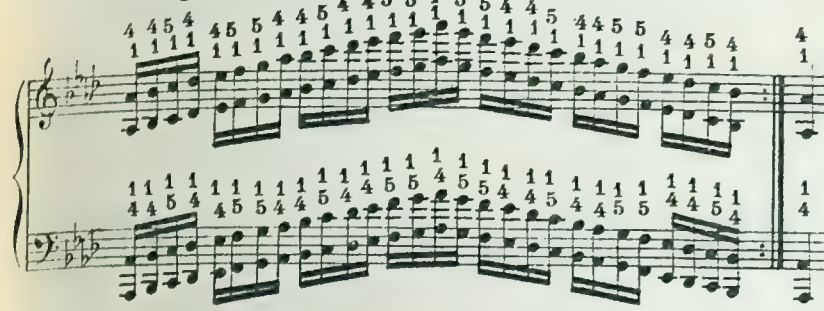
C Sharp Major.



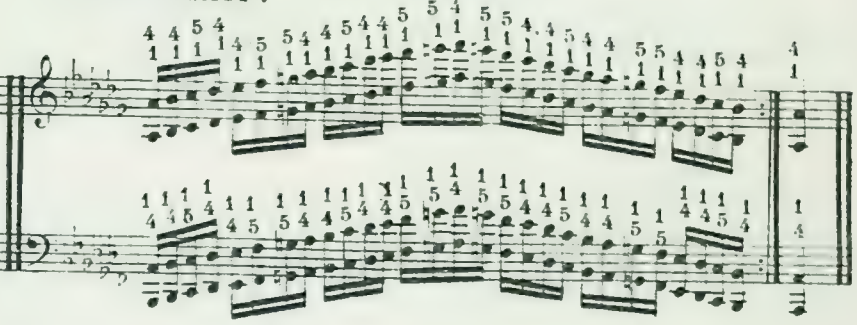
C Sharp Minor.



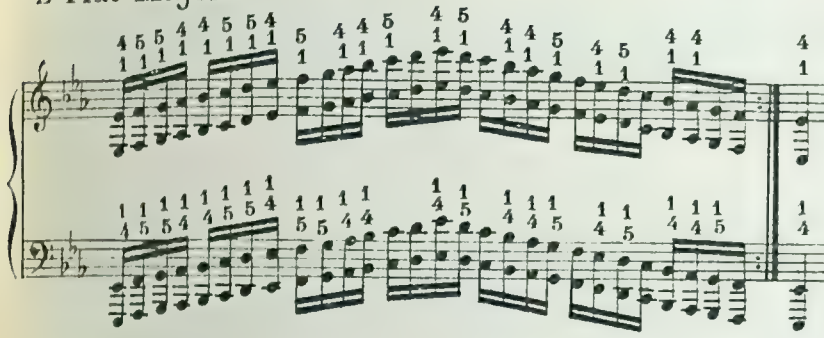
A Flat Major.



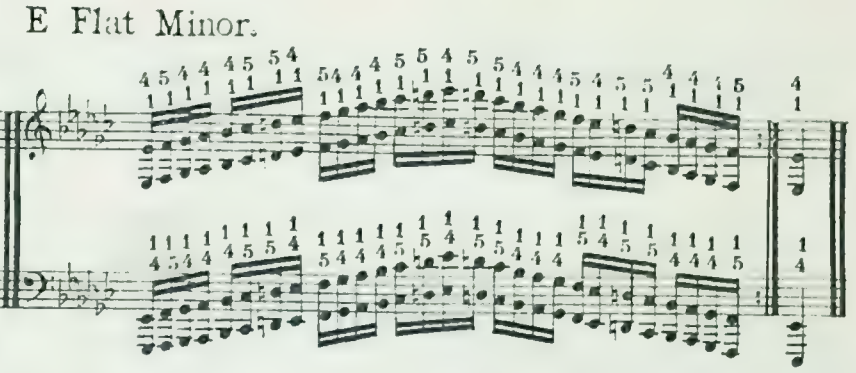
A Flat Minor.



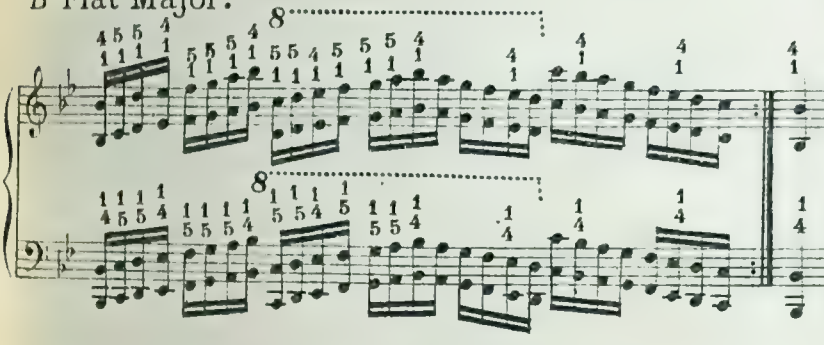
E Flat Major.



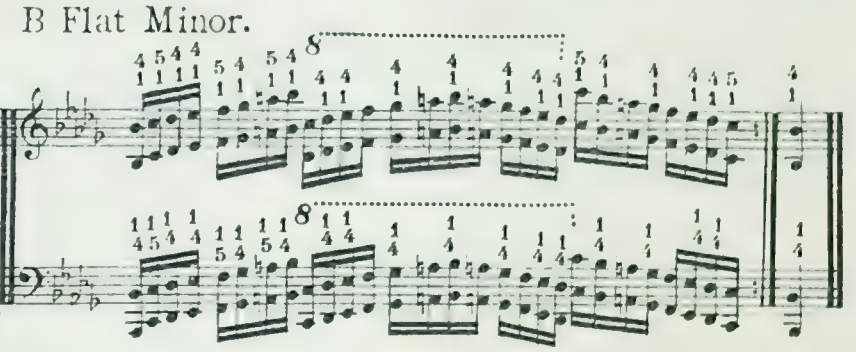
E Flat Minor.



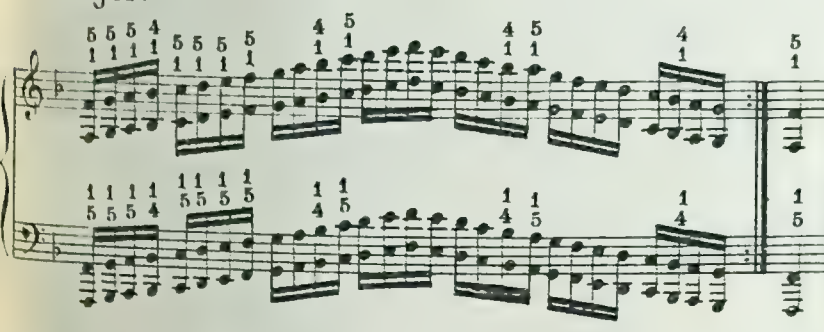
B Flat Major.



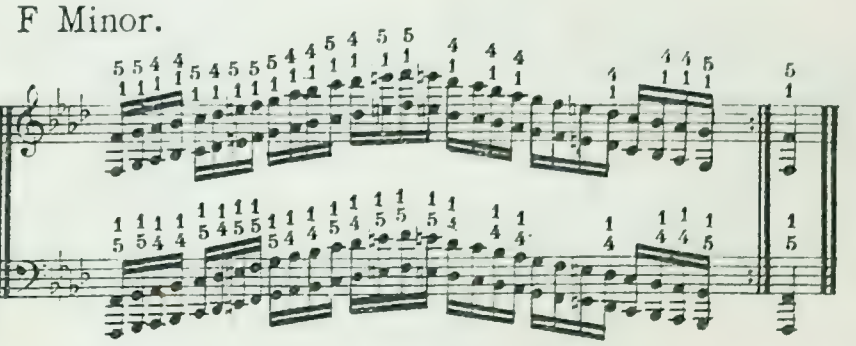
B Flat Minor.



F Major.



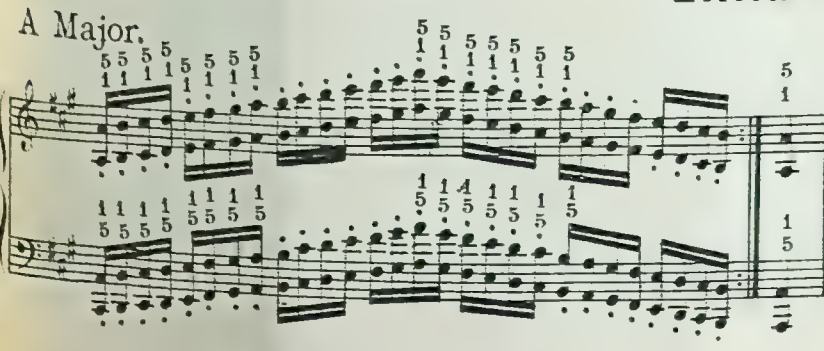
F Minor.



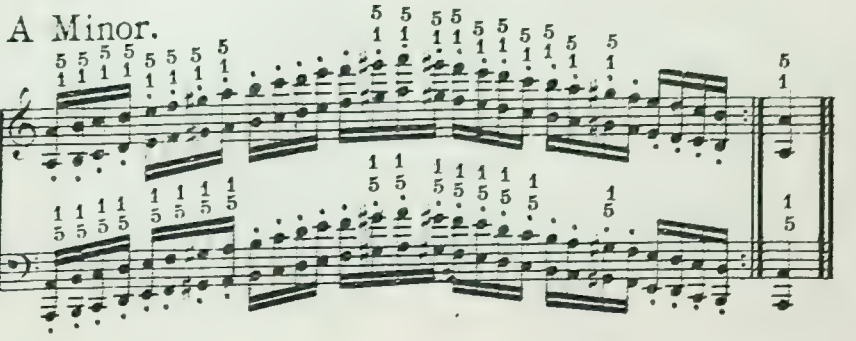
**DOUBLE OCTAVES** WHEN PLAYED *STACCATO* ARE GENERALLY PLAYED WITH THE THUMB AND FIFTH FINGERS AS FOLLOWS—

## EXAMPLES.

A Major.



A Minor.

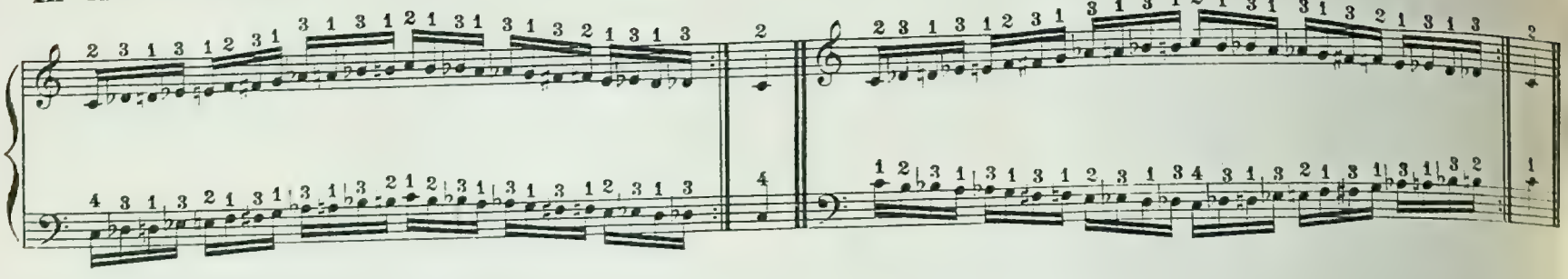


# CHROMATIC SCALE.

(3rd FINGER ON THE BLACK KEYS.)

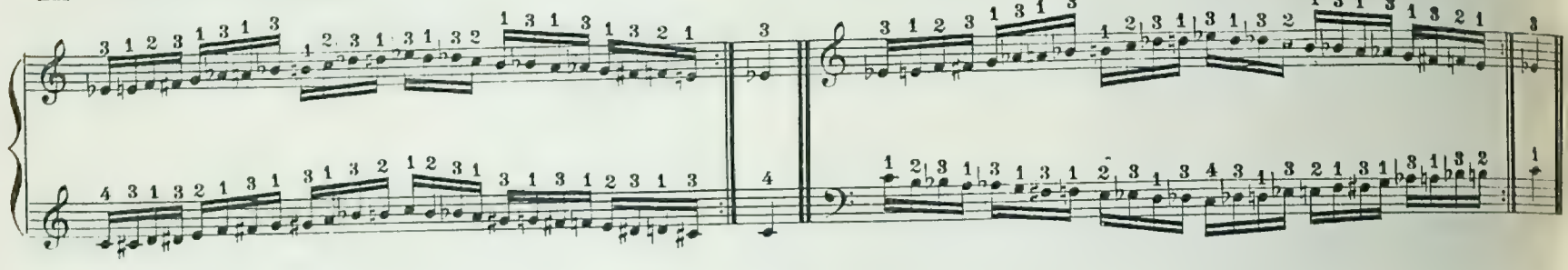
In similar motion.

In contrary motion.



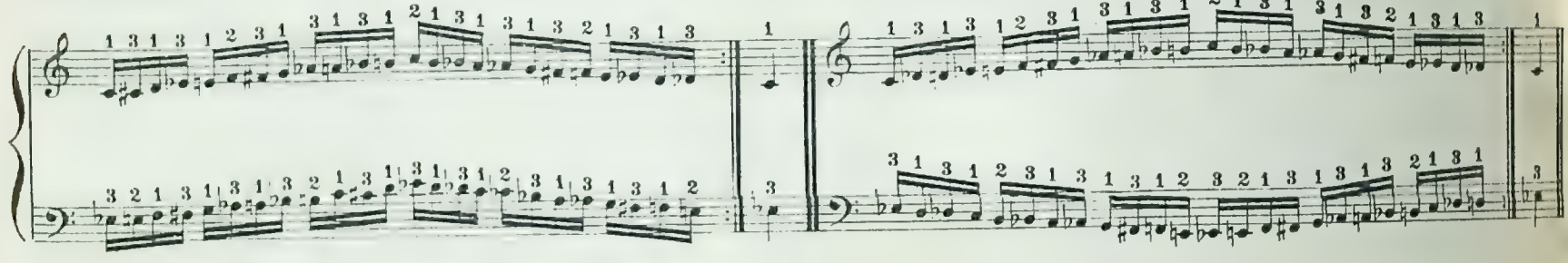
In Thirds or Tenths.

From the Third.



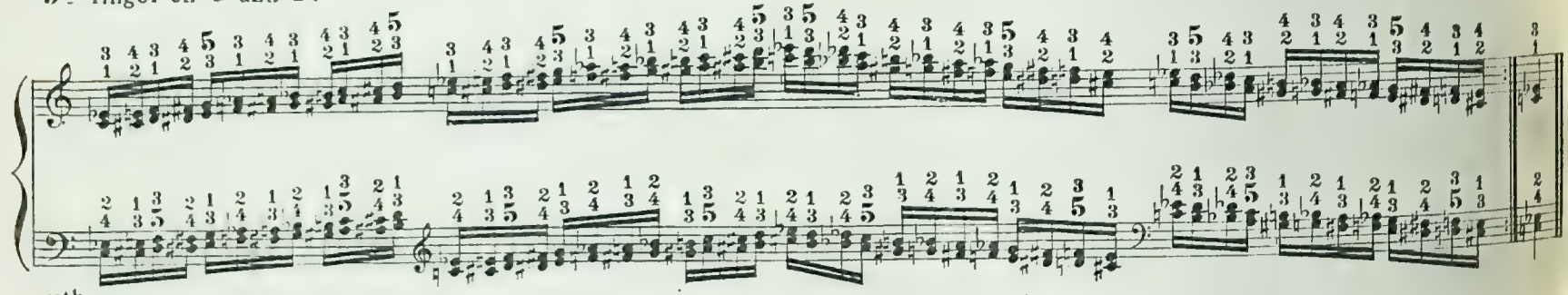
In Sixths.

From the Sixth.



## CHROMATIC SCALE IN DOUBLE MINOR THIRDS.

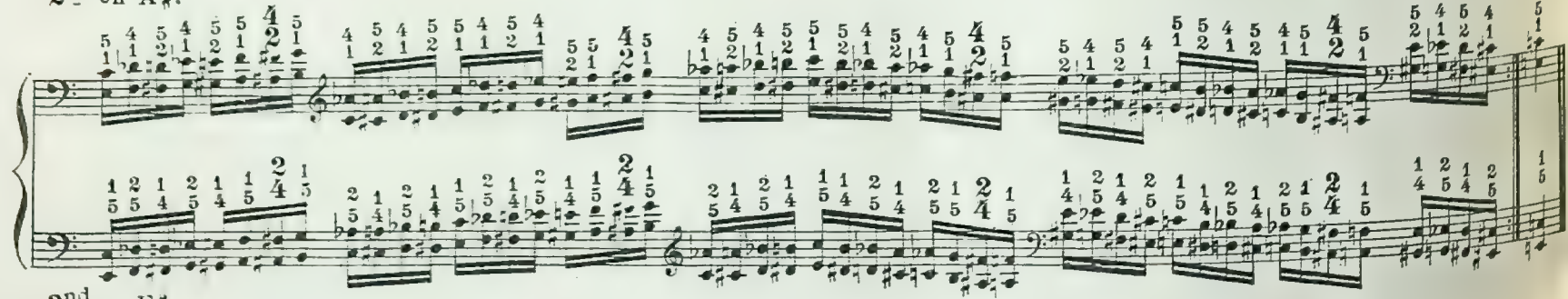
5th finger on G and D.



5th finger on D and A.

## CHROMATIC SCALE IN DOUBLE MINOR SIXTHS.

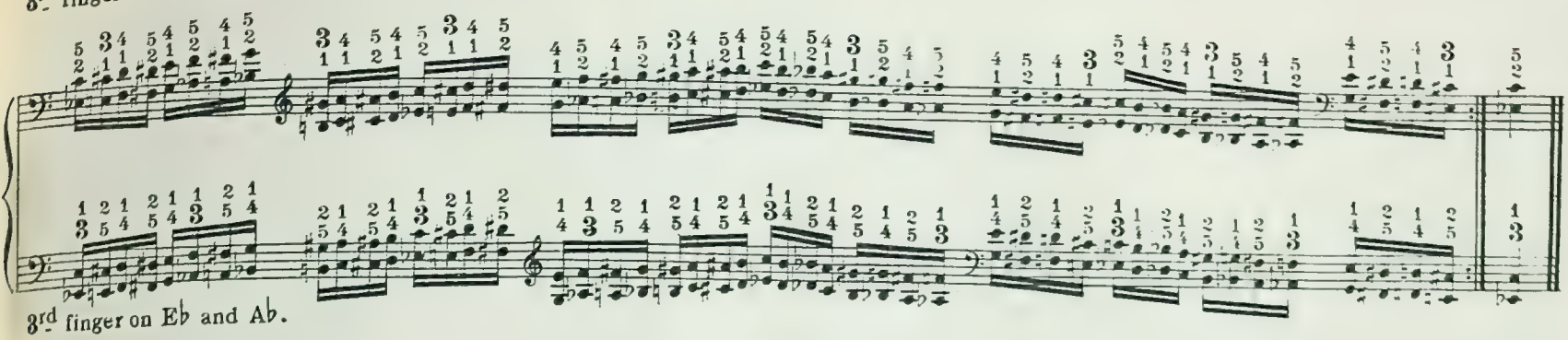
4th on F♯.
2nd on A♯.



2nd on F♯.
4th on A♯.

## Chromatic Scale in Double Major Sixths.

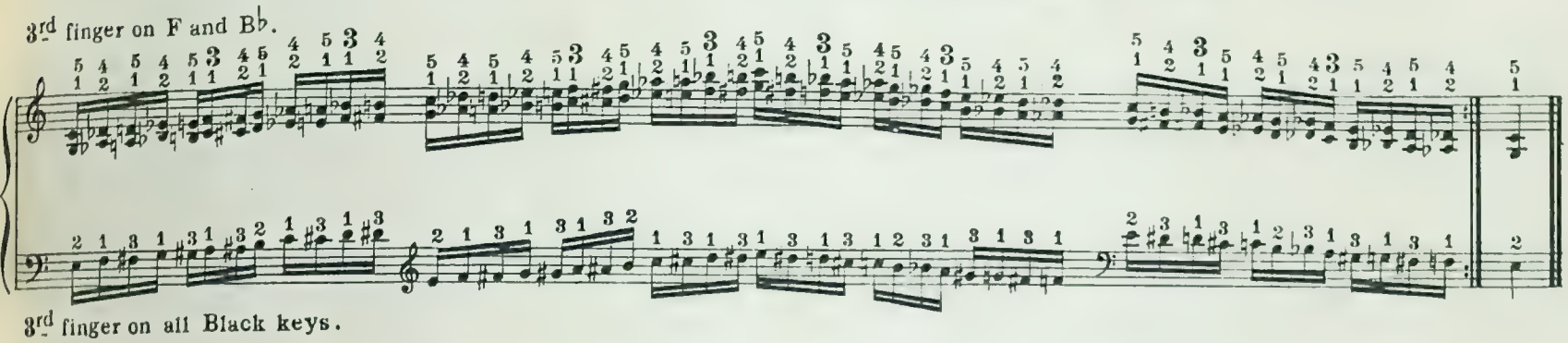
3rd finger on C♯ and G♯.



3rd finger on E♭ and A♭.

## Chromatic Scale in Complete Chords of the Sixth.

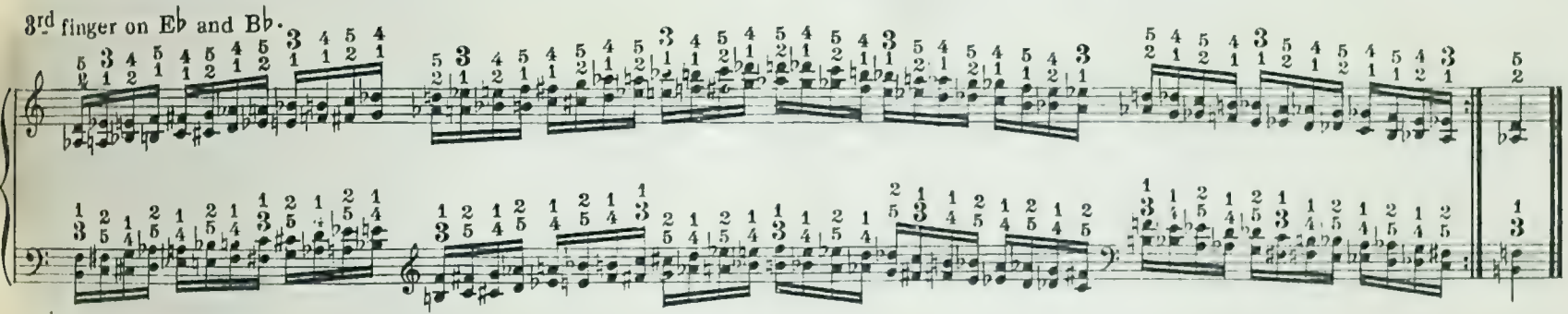
3rd finger on F and B♭.



3rd finger on all Black keys.

## Chromatic Scale in Complete Chords of Diminished Sevenths.

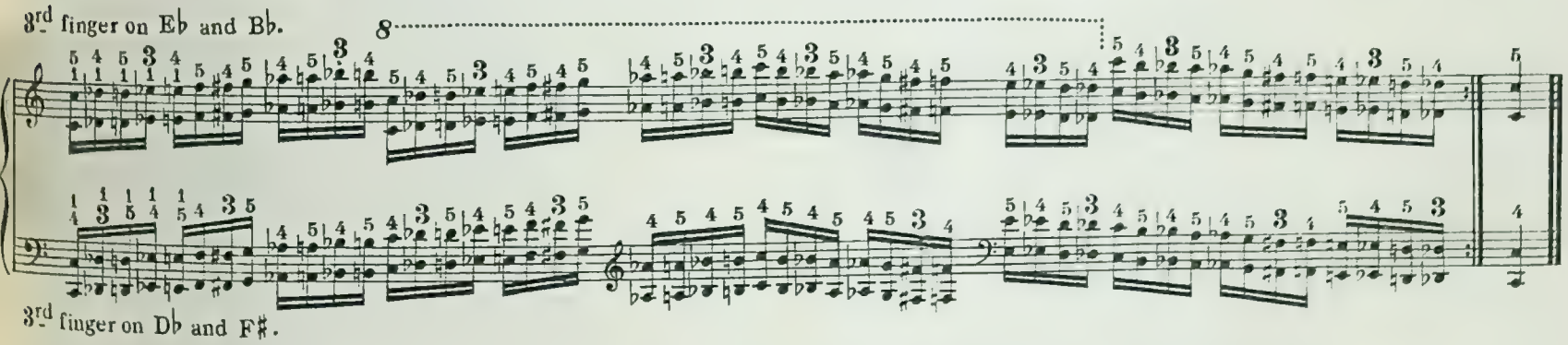
3rd finger on E♭ and B♭.



3rd finger on B and F♯.

## Chromatic Scale in Double Octaves.

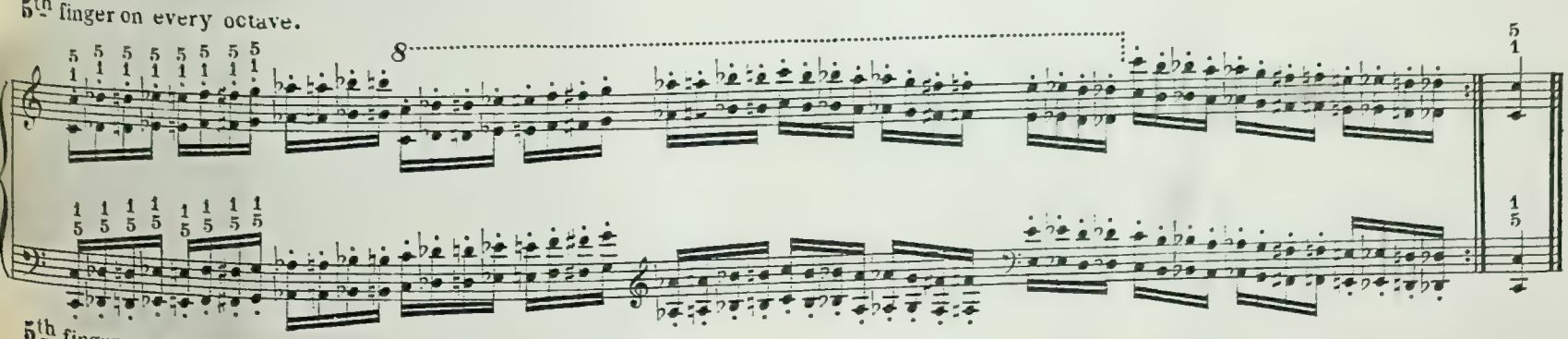
3rd finger on E♭ and B♭.



3rd finger on D♭ and F♯.

## Chromatic Scale in Double Octaves Staccato.

5th finger on every octave.



5th finger on every octave.

E.042306. F.&D. 8800c Printed by G. Udloff & Co 34 Eagle Street, Holborn, W.C.

# MUSICOMETRO

S. Ursini-Scuderi.

# MUSICOMETRO

(LEGGE METRICA E PSICOLOGICA DELLA MUSICA)

## LETTURA SCIENTIFICA

ESPOSTA ALLA "SALA DANTE" IN ROMA NEL NOVEMBRE DEL '95

SESTA EDIZIONE
CON RITRATTO DELL' AUTORE.

BIBLIOTECA SCIENTIFICA INTERNAZIONALE
ROMA _ EDITORI MODES & MENDEL _ ROMA
LIBRAI DI S. M. LA REGINA D'ITALIA

PROPRIETÁ ESCLUSIVA DELL' AUTORE
DEPOSTO A NORMA DEI TRATTATI INTERNAZIONALI

PREZZO DELL' OPERA: NETTE £: 5.

Stamperia musicale di C G Roder, Lipsia

Rare 11065
D2627/6

# LA
# DOTTRINA DEL "MUSICOMETRO"

NOTE METODICHE, STORICHE E DIDATTICHE.

"SPIRITUS INTUS ALIT."
**VERGILIO.**

# LE "NOZIONI ELEMENTARI".

(Lettura di Filosofia Scientifica.)

Dalle origini storiche ai nostri giorni la Musica presenta questi fenomeni:

**Paragrafo Primo:**

infra il limite massimo delle otto battute reali, almeno una pausa, scritta o presunta, esistente prima o dopo un ritmo musico, compreso infra il limite massimo delle otto battute reali medesime, per ciascun *senso musicale* (cioè: *melodia*) e per tutti;

**Paragrafo Secondo:**

infra il limite massimo delle sedici battute reali per ciascun *senso musicale* e per tutti, almeno un equintervallo od una equidistanza — ossia: un vero rapporto matematico — fra due pause consimili od equivalenti, scritte o presunte, le quali, rispettivamente, stanno o prima o dopo un ritmo musico per ciascuna di esse pause, compreso infra il limite massimo delle otto battute reali;

**Paragrafo Terzo:**

la nessuna pausa, scritta o no, nelle superiori condizioni del paragrafo primo e secondo predetti.

(E qui cade acconcio di avvertire che, d' ora innanzi, invece di scivere: prima o dopo un ritmo musico, prima o dopo due o più ritmi musici, noi diremo sempre: *in ordine a due suoni, od a due serie di suoni,* oppure *frammezzo a varie successioni di suoni e pause correlative.* Questa dizione compendia tutti i possibili casi, dei quali terremo parola più avanti) *).

* * *

Ho detto: *battute reali,* perchè spesso accade che, fra due melodie, seguentisi l'una dopo l'altra, si trovi fra di loro medesime una battuta, che è comune ad entrambe.

Com' è facile intendere, questa battuta comune non può essere che l'ultima della melodia precedente, che diventa la prima della melodia susseguente. Questa battuta comune chiamiamo: **Ellissi.**

Ho detto eziandio: *battute reali,* perchè avviene spesso che queste sono precedute da una qualche altra battuta frazionaria.

Com' è logico supporre, questa battuta frazionaria non può essere che la prima iniziale di una melodia qualunque. Questa battuta frazionaria chiamiamo: **Pleonasmo.**

*) Nel paragrafo primo e secondo di questa lettura scientifica sul "*Musicometro*" è detto, opportunamente: "**almeno** una pausa, scritta o presunta", etc., "**almeno** un equintervallo", etc. etc. — Si capisce, quindi, di leggieri, che vi se ne possono trovare anche da due in più (pause od equintervalli) secondo che andremo meglio esponendo in seguito. —

Ed è naturale e più che logico supporlo: se, verbigrazia, per comprare un libro ci bisognano **almeno** trenta soldi, egli è più che ovvio e banale lo ammettere che, con trecento soldi, noi potremmo, per esempio, comprare dieci volte lo stesso libro predetto. —

Eppure ci è della gente, che ancora non se ne persuaderebbe. Mah! —

* * *

Pria d'altro: di quali pause qui s'intende parlare?

Per comodità del nostro argomento, noi possiamo distinguere due pause musicali: l'una diremmo: *pausa figurativa,* ed è quella che completa, appunto, il valore grafico della figura musicale; l'altra diremmo: *pausa reale,* ed è quella che determina (ossia: delimita) il ritmo musico.

Questa distinzione non è legittima, ma ci riesce profittevolissima.

In conclusione:

noi intendiamo parlare della sola *pausa reale.*

* * *

Pertanto: il paragrafo primo succennato, pur essendo umanissimo, si avvicina (ma senza confondervisi affatto, per la diversità del tipo animale, cui appartiene) al canto degli *uccelli canori;* laddove il paragrafo secondo, di che più sopra, quasi per antonomasia si direbbe proprio della specie umana, storicamente civile; ed il paragrafo terzo, infine, salva l'eccezione estetica, di che dirò a suo tempo, per quanto abilmente elaborato, s'immedesima, nella sua realtà psicologica, con la sì detta musica dei selvaggi e delle scimie antropomorfe o degli animali viciniori all' uomo.

Or: i predetti paragrafi primo e secondo rappresentano della musica una proporzione numerica da 80 a 95 %, ed il paragrafo terzo la residuale proporzione dal 5 al 20 % di tutta la musica medesima.

* * *

Questo positivismo storico mi autorizza la seguente ipotesi scientifica del positivismo psicologico in arte musicale:

"la pausa è, per la sua natura e ragion di essere, l'elemento fisico-psichico della musica". Cioè: non un perchè, ma il come, non una causa, ma il mezzo, insomma: non una ragione psicogenetica, ma una realtà fisico-psichica, mediante la quale, nella psiche umana non degenerata od atrofica, i suoni (vale a dire: la ritmica musica) diventano melodía, e questa, appunto, ha una funzione psicologica e, perciò stesso, un valore estetico.

Con parole più chiare: la ritmica dei suoni fà la musica. Perchè? Perchè in essa e di essa ritmica è parte integrale (o causa esterna) la pausa. E perché questa pausa? Quale la sua causa interna? Quale la sua origine psichica? Quale l'intima natura della psiche musicale umana?

Mistero!

Insomma: la pausa è la ragione psicologica (e, quindi, estetica) della ritmica musica nella psiche umana non apatica, prescindendo del tutto dal conoscere la causa psicogenetica di questa pausa medesima.

In una parola: se la ritmica musica non avesse la pausa, questa ritmica istessa rimarrebbe sempre allo stato di un complesso di sensazioni sonore fisiche per il nostro organismo, le

quali non potrebbero elevarsi mai ad alcuna funzione psicologica e, quindi, non potrebbero avere alcun valore estetico, appunto perchè loro manca la pausa, di che abbiamo detto, di regola, al paragrafo primo e secondo, ed in linea eccezionalissima al paragrafo terzo.

* * *

E che sia così, lo prova, a luce meridiana, l'esame scientifico della stessa *viscere naturale* della musica, come appellasi sempre *il canto popolare,* e nello spazio e nel tempo

Di fatto: i canti popolari, antichi e moderni, di tutto il mondo storico, offrono la pausa in quelle condizioni, che ho cennato ai superiori paragrafi primo e secondo, e nella proporzione numerica dal 90 al 98 %.

Questa proporzione, poi, dal 90 al 98 % offre un altro fatto assai caratteristico. Vale a dire: *a)* un' altra proporzione numerica dal 60 al 90 % di canti popolari, i quali racchiudono uno o più equintervalli od equidistanze delle due pause consimili od equivalenti, di che si disse al paragrafo secondo; *b)* ed una terza proporzione numerica ancora dal 40 al 10 % di canti popolari medesimi, che hanno solamente quella pausa, le condizioni della quale dicemmo al paragrafo primo suddetto.

Infine: il 2 % di canti popolari forse non ha alcuna pausa nelle superiori condizioni dei paragrafi primo e secondo suddescritti.

(Dico: *forse,* perchè gli errori di grafica od altro consimile sono o possono essere inevitabili quanto innumerevoli).

* * *

Da questi presupposti storici, poi, si origina il seguente corollario: che la caratteristica indubbia del senso musicale della specie umana, cioè, come risulta dalle viscere stesse della Natura, sarebbe preponderante più sulla predetta proporzione numerica dal 60 al 90 %, data dall' equintervallo od equidistanza succalendati al paragrafo secondo, che non su quella dal 40 al 10 % del paragrafo primo, o, meno ancora, su quell' altra del 2 % del paragrafo terzo, dianzi cennati.

(Dico: *sarebbe preponderante* e non: *è*, perchè non è dato allo ingegno umano il saper leggere esattamente nelle pagine meravigliose di questo meraviglioso libro della Natura).

* * *

Inoltre: la creazione estetico-musicale di tutti i tempi e di tutti i paesi, benchè non ci apporti (o sarebbe pressochè impossibile stabilirla) una propozione numerica, realizzabile al paragrafo 1°, 2° e 3°, tuttavia dessa non si allontana, in tesi generica, o su per giù, anzi è pedissequa delle stesse norme precennate del canto popolare.

E come potrebb' essere diversamente?

* * *

Dopo ciò: poichè il vocabolo *pausa* è stato ed è molto abusato, e, quindi, può essere facilmente frainteso, io ho disposto così la didattica metodica di queste modestissime nozioni teoriche:

1°) in ordine all' equintervallo od equidistanza delle due pause, del quale ho discorso al paragrafo secondo, io appello: **ritmo** la pausa precedente ed **euritmo** la pausa susseguente equidistante;

2°) chiamo: **euritmia** la pausa reale o l'equintervallo delle due pause consimili od equivalenti, di che ho detto, in tutti i loro possibili casi del paragrafo primo e secondo;

3°) chiamo eziandio: **aritmia musicale** la pausa in tutti gli altri varj casi del paragrafo terzo.

* * *

Or: riepilogando con vera attenzione, avremo ottenuto il seguente parallelismo ideologico, verbigrazia:

*a)* le battute musicali sono paragonabili alle sillabe o piedi poetici;

*b)* la ritmica della musica è equivalente alla estetica concezione della poesia;

*c)* la pausa musicale è analoga all' accento poetico.

E, perciò: accanto, per es., al *Poesimetro*, si afferma, come principio primo, l' esistenza del *Musicometro.*

E, quindi: come dal diverso rapporto fra l' accento e le sillabe od i piedi o ritmi poetici nasce la *metrica poetica*, così, per analogia, dal diverso rapporto fra la *pausa* e le *battute* si origina la *teoria e pratica della versificazione musicale;* cioè: la *dottrina delle forme melodiche.*

Ond' è che la melodia è la forma della musica così, come il verso è della Poesia; di tal che: la musica non è concepibile, psicologicamente, fuori della forma di melodia, come la poesia, esteticamente, non è possibile senza il verso.

* * *

Ecco, adunque, la sintesi organica dell' opera mia: come dal fenomeno storico sono asceso al fenomeno psicologico — cioè: l' *antropomusica storica* è l' *antropopsicologia musicale*, appunto perche il *positivismo storico* è *positivismo psicologico**) e da entrambi i detti fenomeni: lo *storico* ed il *psicologico*, io mi sono elevato sino alla ipotesi scientifica seguente: la pausa, nelle condizioni or ora descritte, è l'elemento fisico-psichico della musica, intesa siccome arte bella, ossia: come *psicologia del suono,* direbbero i filosofi, e, quindi, la pausa, di che sopra, è il mezzo, mediante il quale i suoni, materia della musica, si traducono in melodia, forma di essa, e la pausa è anche la causa esterna, per la quale la ritmica dei suoni ha un valore psicologico e, di conseguenza immediata, estetico, nella psiche umana non degenerata od atrofica: così, da questa ipotesi scientifica precennata, io ho elaborato, con rigorismo di dialettica filosofica, il *Teorema del Musicometro,* e da questo teorema, poi, io scendo, in ultima analisi, alla sua esegesi teorico-pratica; val quanto dire: alla teoria e pratica della versificazione musicale; cioè: ai varî rapporti della pausa con le battute; in altri termini: alla dottrina delle forme melodiche.

In conclusione finale:

sotto il profilo della filosofia scientifica, il *Musicometro* sarebbe la legge metrica e psicologica della musica; come metodismo didattico, invece, il *Musicometro* diventa la teoria e pratica della versificazione musicale; che sarebbe, in una parola, ripetiamo, la dottrina delle forme melodiche.

* * *

*) Qui occorre intenderci assai bene, poichè è davvero imperdonabile la confusione dialettica fra gli scrittori, in genere, intorno l'argomento oscurissimo della natura ed indole dei fenomeni: psicologico, storico e sociale, e della loro correlazione originaria e significazione ideologica moderna.

Eliminiamo i tanti soliloqui di metafisica e procuriamo d'intenderci così: alla buona.

Il fenomeno psicologico è anch' esso (anzi: di per se stesso) un fenomeno storico e sociale: verbigrazia, il linguaggio, il senso estetico, il sentimento religioso ed altrettali. Ma non ogni fenomeno storico e sociale — o, come dicono gli scienziati, non ogni fenomeno storico sociale — quali, ad esempio, la prostituzione, il pauperismo, la schiavitù e simiglianti — è o possa dirsi un fenomeno o nel numero dei fenomeni psicologici.

Quando noi scriviamo, quindi: "l'antropomusica storica è l'antropopsicologia musicale", è da intendersi ció siccome l'umano senso musicale nella sua realtà psicologica; vale a dire: siccome il fenomeno musicale originario nel suo coefficiente naturale e psichico umano.

* * *

Pertanto:

se, infra il limite massimo delle sedici battute reali per ciascun senso musicale (melodia, verso, etc.) trovasi una sola **euritmia**, tutte queste ipotesi costituiscono la *Monoritmia:* dizione migliore di *Monoeuritmia;* se da **due** ad **n euritmie**, invece, abbiamo la ipotesi della *Poliritmia:* anche quì invece di *Polieuritmia.*

Cosí pure: se la nessuna **euritmia** trovasi fra dette battute o fra le battute in genere, sorge l'ipotesi dell' *Aritmia musicale:* vocabolo cotesto, che noi adoperiamo invece di *Aneuritmia,* dalla particella greca: **a,** *non,* e dalla parola: *euritmia;* oppure (e, forse, meglio) nel senso ed invece di *aritmica,* dal greco: *aritmos,* numero od altro correlativo.

In poche parole: serie o qualunque numero di suoni, non soggetti ad alcuna *euritmia* predetta.

Le declinazioni della *Monoritmia* sono determinabili; quelle della *Poliritmia* e dell' *Aritmia musicale,* invece, sono assolutamente infinite.

---

## CAPITOLO PRIMO: **Monoritmia:**

1°) data la serie massima da una a sedici battute reali per ciascun senso musicale e per tutti, se l' *euritmia* cade (ossia: è compresa) in una sola battuta, quale che dessa sia delle sedici battute medesime, tutti i vari casi ed ipotesi correlative formano quel verso musicale, che noi diremmo, con etimologia greca: *protometrico.* Vale a dire: dalla prima misura; cioé: dal Rapporto di equidistanza:

battute I pausa Ritmo
battute I pausa Euritmo;

2°) nella ipotesi come sopra, se l' *euritmia* cade in due battute seriali, quali che desse siano delle sedici predette, si ottiene quel verso musicale, che con vocabolo greco, potremmo definire: *monometrico* od *unimetrico.* Vale a dire: da una sola misura; cioè: da una battuta precedente per la *pausa-ritmo,* e da un'altra susseguente per la *pausa-euritmo.* E, quindi: Rapporto di equidistanza:

battute I pausa Ritmo
battute II pausa Euritmo;

e cosí pure, e sempre nella ipotesi come sopra;

3°) se l' *euritmia* cade in quattro battute, risulta il verso musicale, che appelleremmo: *bimetrico.* Vale a dire: da due battute per la *pausa-ritmo* e da due battute per la *pausa-euritmo.* Rapporto di equidistanza:

battute II pausa Ritmo
battute IV pausa Euritmo:

4°) se l' *euritmia* cade in sei battute, avremmo il verso musicale: *trimetrico.* Rapporto di equidistanza:

battute III pausa Ritmo
battute VI pausa Euritmo;

5°) se l' *euritmia* cade in otto battute, nascerebbe il verso musicale: *quatrimetrico.* Rapporto di equidistanza:

battute IV pausa Ritmo
battute VIII pausa Euritmo;

6°) se l' *euritmia* cade in dieci battute, si otterebbe il verso musicale: *quinquemetrico.* Rapporto di equidistanza:

battute V pausa Ritmo
battute X pausa Euritmo;

7°) se l' *euritmia* cade in dodici battute, si formerebbe il verso musicale: *semetrico.* Rapporto di equidistanza:

battute VI pausa Ritmo
battute XII pausa Euritmo;

8°) se l' *euritmia* cade in quattordici battute, si avrebbe il verso musicale: *septimetrico.* Rapporto di equidistanza:

battute VII pausa Ritmo
battute XIV pausa Euritmo;

9°) se l' *euritmia* cade in sedici battute, si otterrebbe il verso musicale: *octometrico.* Rapporto di equidistanza:

battute VIII pausa Ritmo
battute XVI pausa Euritmo.

Inoltre:

nella ipotesi della pausa, scritta o presunta, esistente prima o dopo almeno un ritmo musico, compreso infra il limite massimo delle otto battutte reali, di che al paragrafo primo, si avrà:

data la serie massima da una ad otto battute reali per ciascun senso musicale e per tutti, risulta la seguente progressione:

| | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| pausa Ritmo | I. | II. | III. | IV. | V. | VI. | VII. | VIII. |
| Battute | 1. | 2. | 3. | 4. | 5. | 6. | 7. | 8. |

Tutte queste varie ipotesi costituiscono quel verso musicale, che diremmo: *midimetro;* vale a dire: dalla mezza misura, dal mezzo metro, insomma, per indicare che esiste, comunque, la sola *pausa-ritmo,* e ch'è del tutto soppressa la *pausa-euritmo.*

---

## CAPITOLO SECONDO: **Poliritmia:**

Data la serie massima da una a sedici battute reali per ciascun senso musicale e per tutti, se noi vi troviamo da **due** ad **n** *euritmie,* si avrà il verso musicale, che, grecamente, potremmo chiamare: *polimetrico.* Ossia: dalle molte misure. Vale a dire, nel caso nostro: da due a più *euritmie.*

Il verso musicale *polimetrico,* circa i suoi varî casi, è di sua natura infinito.

E, quindi, desso diventa il coefficiente di un numero, assolutamente inesauribile, di diverse e varie forme melodiche *poliritmiche,* da aggiungersi alle tante altre *monoritmiche* succennate.

## CAPITOLO TFRZO: **Aritmia musicale.**

Sotto il profilo *musicometrico,* l' *aritmia musicale* è un numero infinito, un puro calcolo infinitesimale di suoni.

A malgrado ciò, dell' *aritmia musicale* è o può essere una rarissima eccezione estetica l'*aritmo musicale* (numero di suoni, sensazioni sonore generiche, etc.). Vale a dire: la *melodioide:* qualunque periodo, cioè, di piedi musicali, od ancora un unico ritmo musico, eccedenti, poco più poco meno, i limiti *musicometrici* del paragrafo 1° e 2° suddetti, ma che, nell'effetto estetico, arieggerebbero la melodia, pur essendo fuori dalle regole generali dell' *euritmia,* meglio descritta al paragrafo primo e secondo predetti medesimi.

La declinazione *musicometrica,* di che ai superiori *Capitoli* **1°, 2° e 3°,** è data dalla stessa natura della ritmica musicale.

* * *

Ecco, adunque, il "*Musicometro*" (legge metrica e psicologica della Musica) nel suo più semplice disegno elementare:

---

Esempio grafico del MUSICOMETRO

| EURITMIA | | | | | | | | | | | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | BATTUTE | 1ª | 2ª | 3ª | 4ª | 5ª | 6ª | 7ª | 8ª | 9ª | 10ª | 11ª | 12ª | 13ª | 14ª | 15ª | 16ª |
| | Almeno uno dei seguenti | RAPPORTI DI EQUIDISTANZA | | | | | | | | | | | | | | | |
| | RITMO | I | I | II | III | IV | V | VI | VII | VIII | | | | | | | |
| | EURITMO | I | II | IV | VI | VIII | X | XII | XIV | XVI | | | | | | | |

e nel suo principio primo più razionale:

# Teorema del MUSICOMETRO

La Musica, come *Psicologia del suono*, la quale è *organo antropologico* e *funzione sociologica*, per essere ideologicamente apprezzabile e psicologicamente intelligibile, deve avere ogni proprio *senso musicale* (cioè: ogni propria *melodia, canto, pensiero*, etc.) tradotto in un numero di *battute* non maggiore delle sedici, fra le quali vi esista almeno una **Euritmia** in genere (vale a dire: *un rapporto di equidistanza, scritto* o *presunto*, fra due *pause* consimili od equivalenti del vigente *sistema musicale*, in ordine a *due suoni*, od a *due serie di suoni*, oppure frammezzo a varie *successioni di suoni* e *pause* correlative: s'intende sempre infra il limite massimo delle sedici *battute* per ciascun *senso musicale* e per tutti).

La prima di queste due *pause*, consimili od equivalenti, chiamiamo, con vocabolo greco: **Ritmo** (*numero* o *segno* qualsiasi, che quì, come *fictio mentis*, vorrebbe dire per noi: l'*accento*). La seconda, equidistante, delle due *pause* predette chiamiamo pure, con greca parola: **Euritmo** (cioè: *il bel numero, il bel segno, il bell' accento*).

Il superiore *rapporto di equidistanza* è *scritto*, quando è *graficamente espresso;* laddove è *presunto*, tutte le volte che 1°:) la *pausa-ritmo* o la *pausa-euritmo* od entrambe non hanno fra loro un *valore* eguale e nemmeno equivalente; nel qual caso dicesi: *rapporto di equidistanza alterato;* 2°:) quando la *pausa-ritmo* o la *pausa-euritmo* od entrambe sono cancellate da *note di passaggio, frasi musicali, congiunture, abbellimenti*, etc.; nel qual caso dicesi: *rapporto di equidistanza eliso;* 3°:) quando la *pausa-euritmo* non esiste affatto, e comunque ne sia la *pausa-ritmo;* nel qual caso dicesi: *rapporto di equidistanza soppresso.*

Una rarissima eccezione estetica, però, è possibile: l'**Aritmia Musicale;** la Musica, cioè, che, anche considerata come *Psicologia del suono*, non è punto, qer questo, soggetta al *Musicometro.*

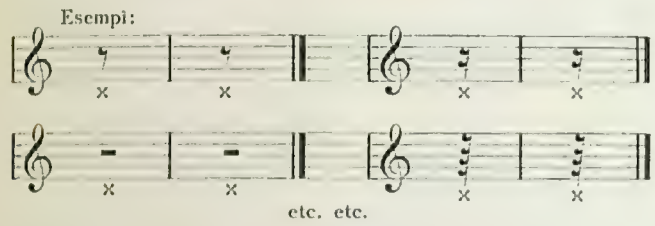
# IL "FORMULARIO TEORICO-PRATICO".

(Minuscolo compendio di esempî grafici.)

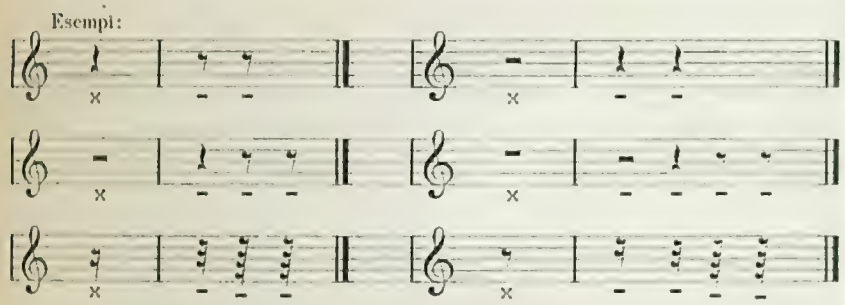
I. Le pause del vigente sistema musicale:

II. Le pause consimili od equivalenti:

a) Pause consimili:



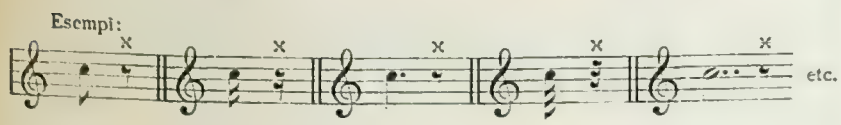

b) Pause equivalenti:



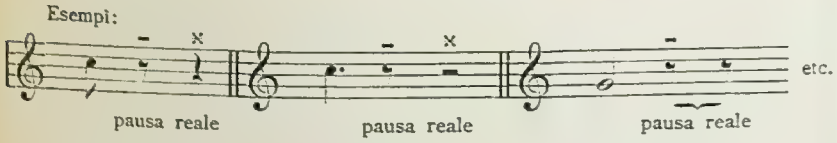

NB. — Nel teorema del "Musicometro" avrei dovuto dire solamente: *"fra due pause consimili."* Ho voluto aggiungervi anche: *"od equivalenti"*, perchè, non essendo bene questa materia rigorosamente disciplinata — anzi: quasi lasciata *ad libitum* — spesso i classici della Musica sogliono scrivere, a ragion di esempio: tanto così:

quanto in quest' altro modo:

III. Pausa figurativa.

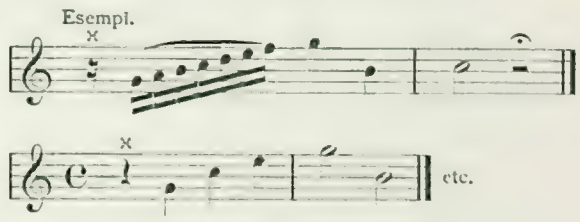



IV. Pausa reale.

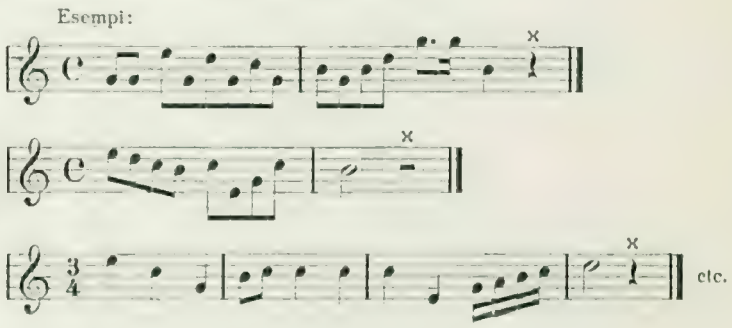



NB. — Consulta la nota correlativa del testo (Nozioni elementari).

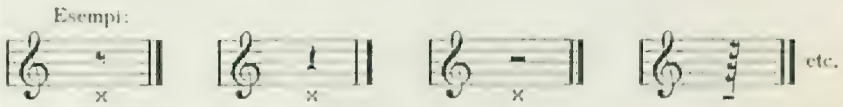
V. — 1) Pausa precedente il ritmo musico:



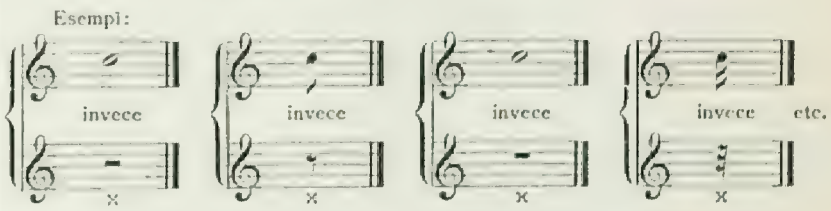

2) Pausa seguente il ritmo musico:




VI. — 1) Pausa scritta.



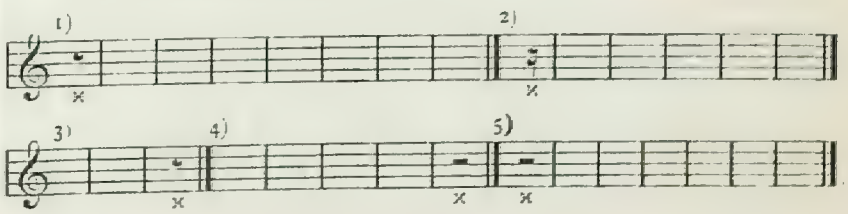

2) Pausa presunta.

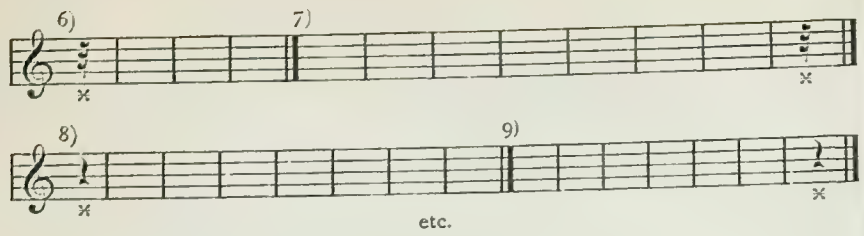



## Esempî teorici.

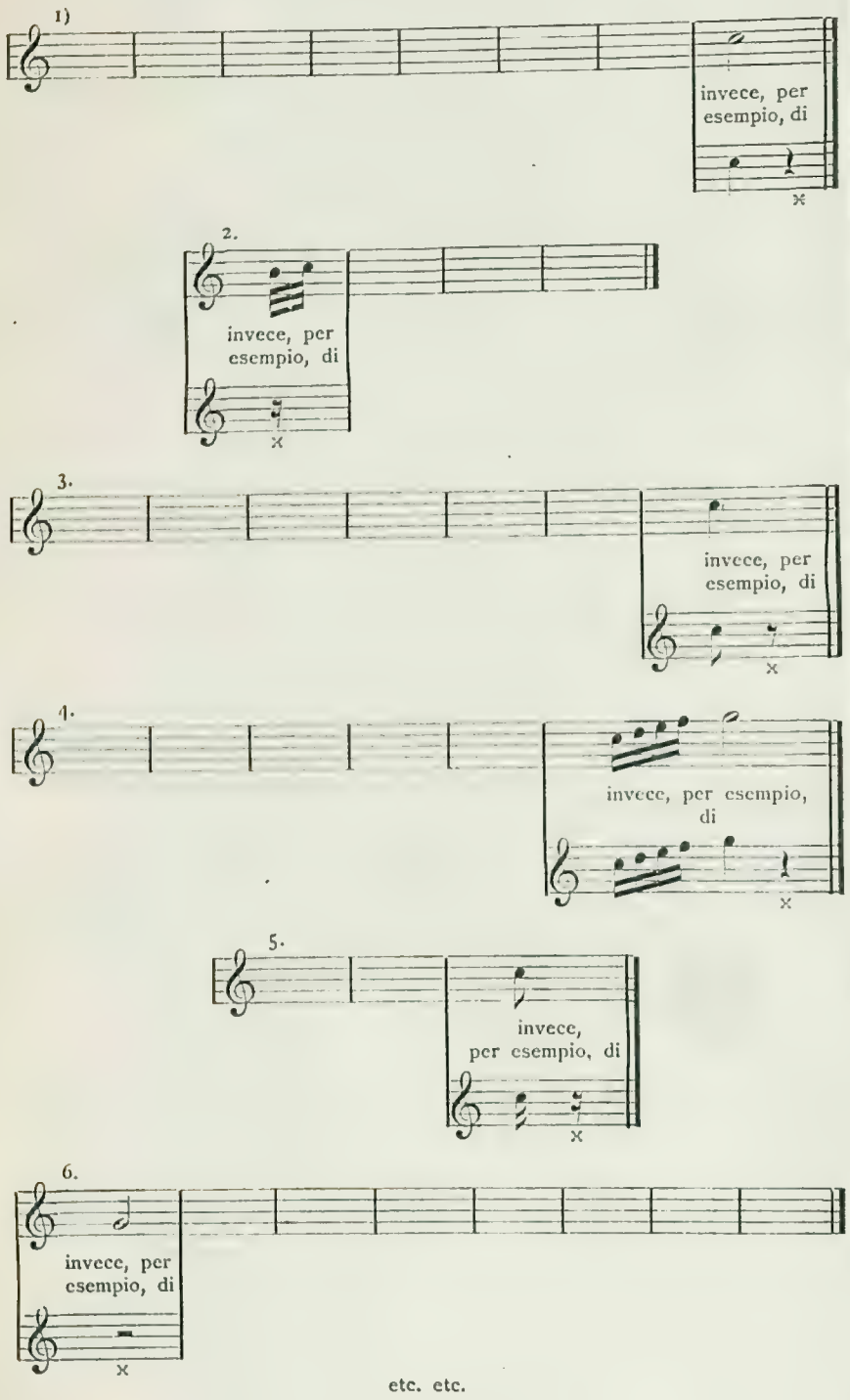
### Paragrafo Primo.

a) La pausa scritta.

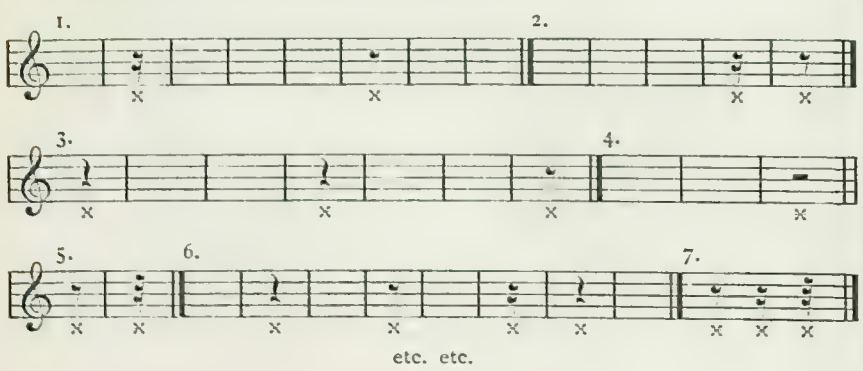




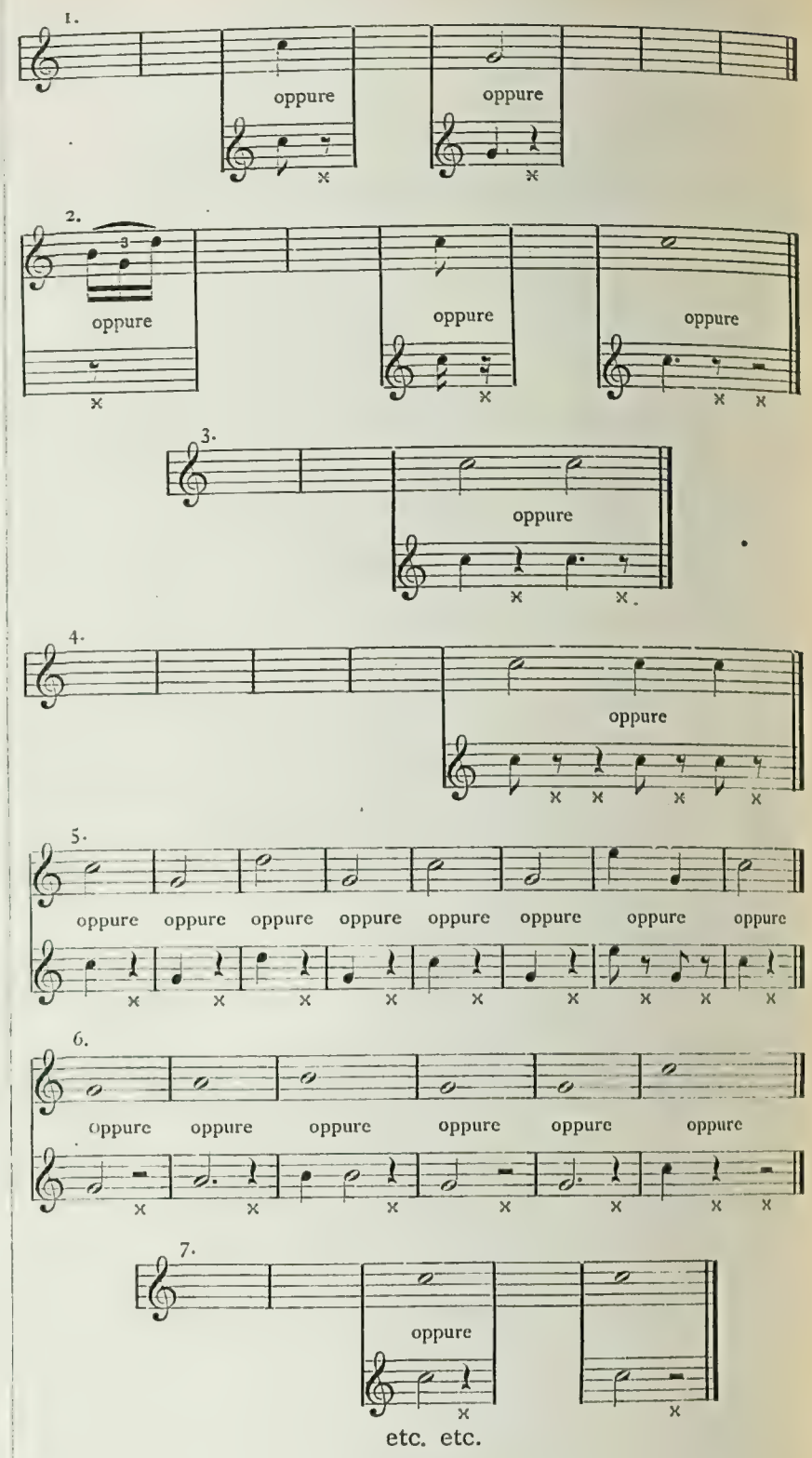

b) La pausa presunta;




a) Le Due o più pause scritte:

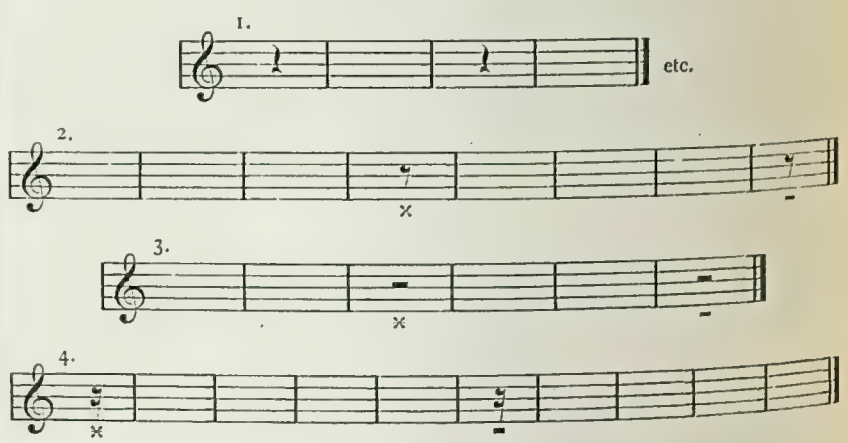


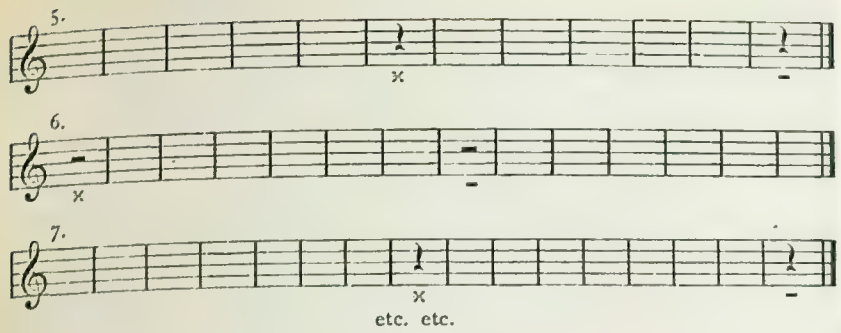

b) Le Due o più pause presunte:



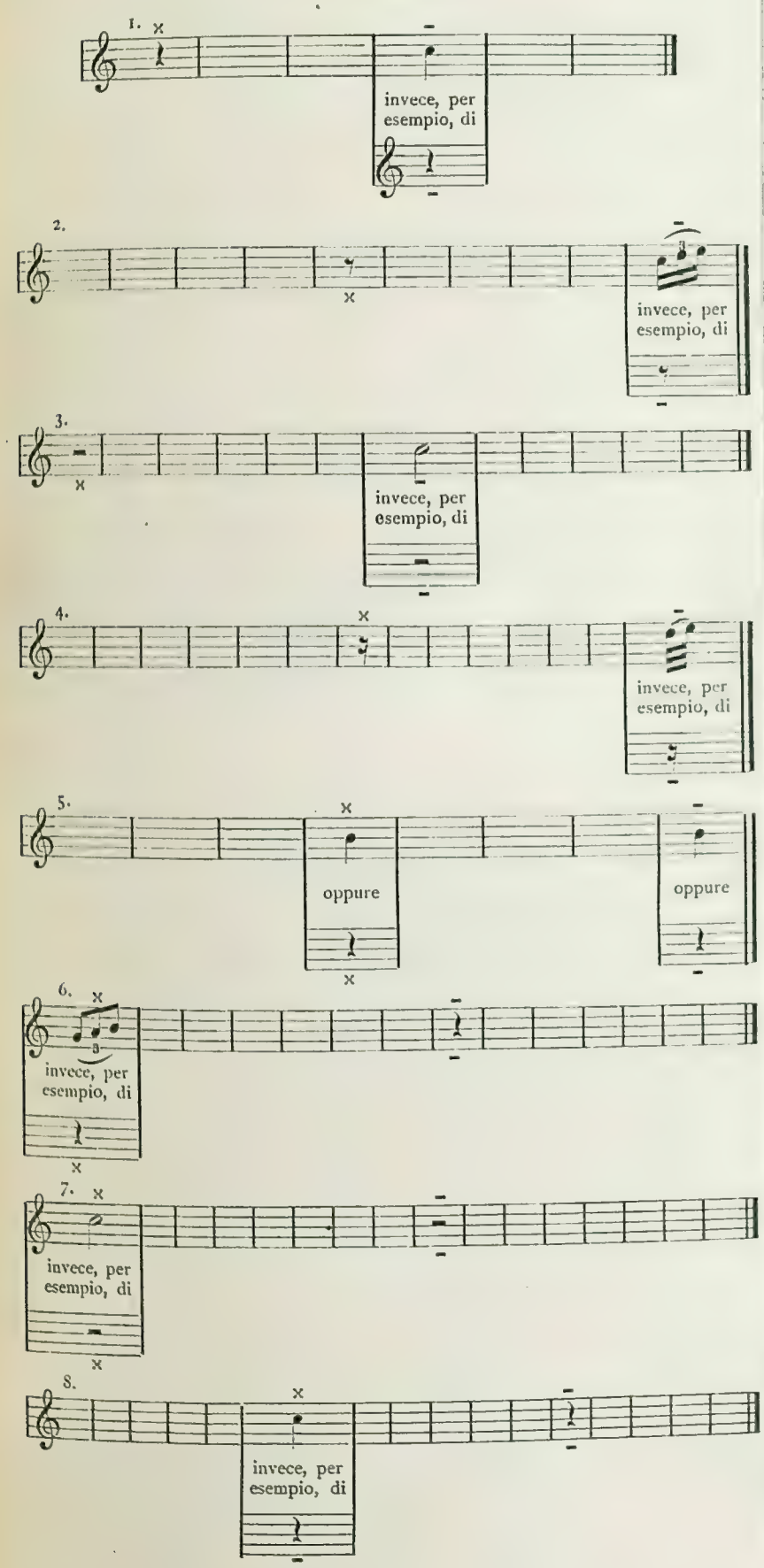

## Paragrafo secondo.

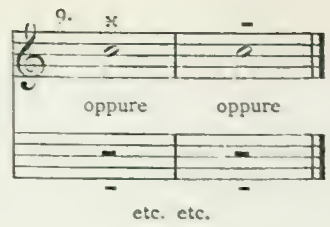
a) Le Due pause scritte (equintervallo):



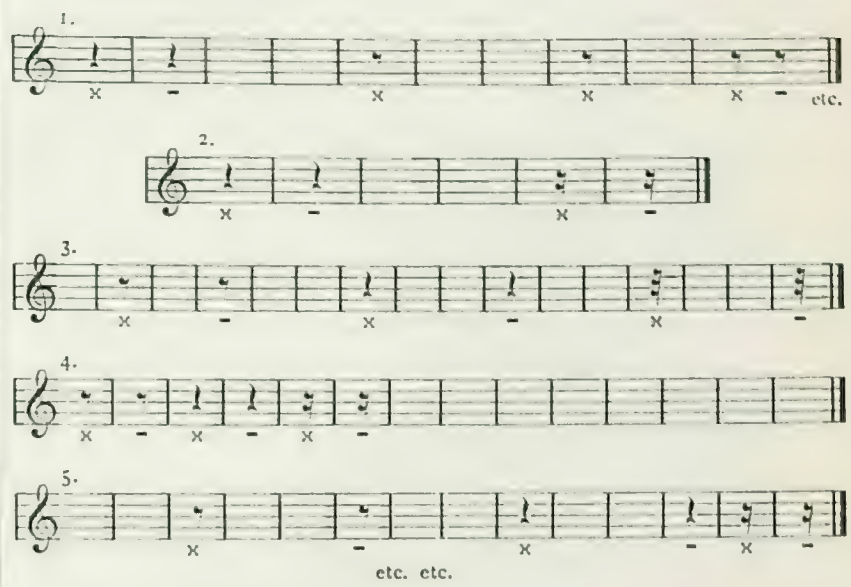



b) Le due pause presunte (equintervallo):

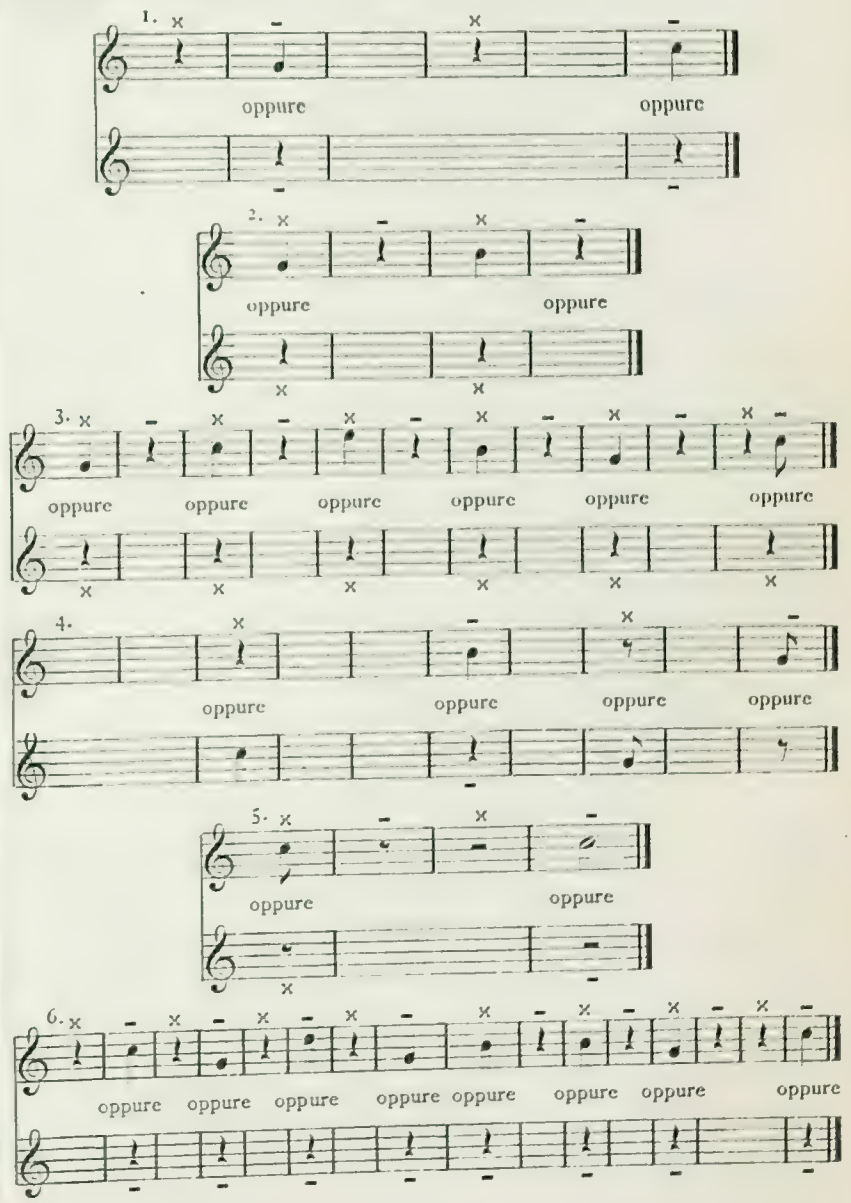


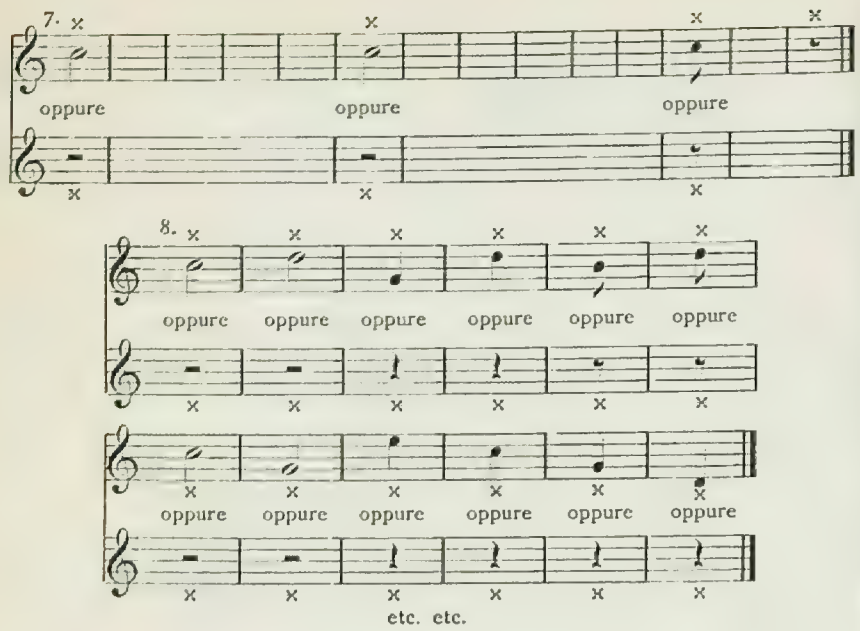




a) Le più pause scritte (equintervallo):



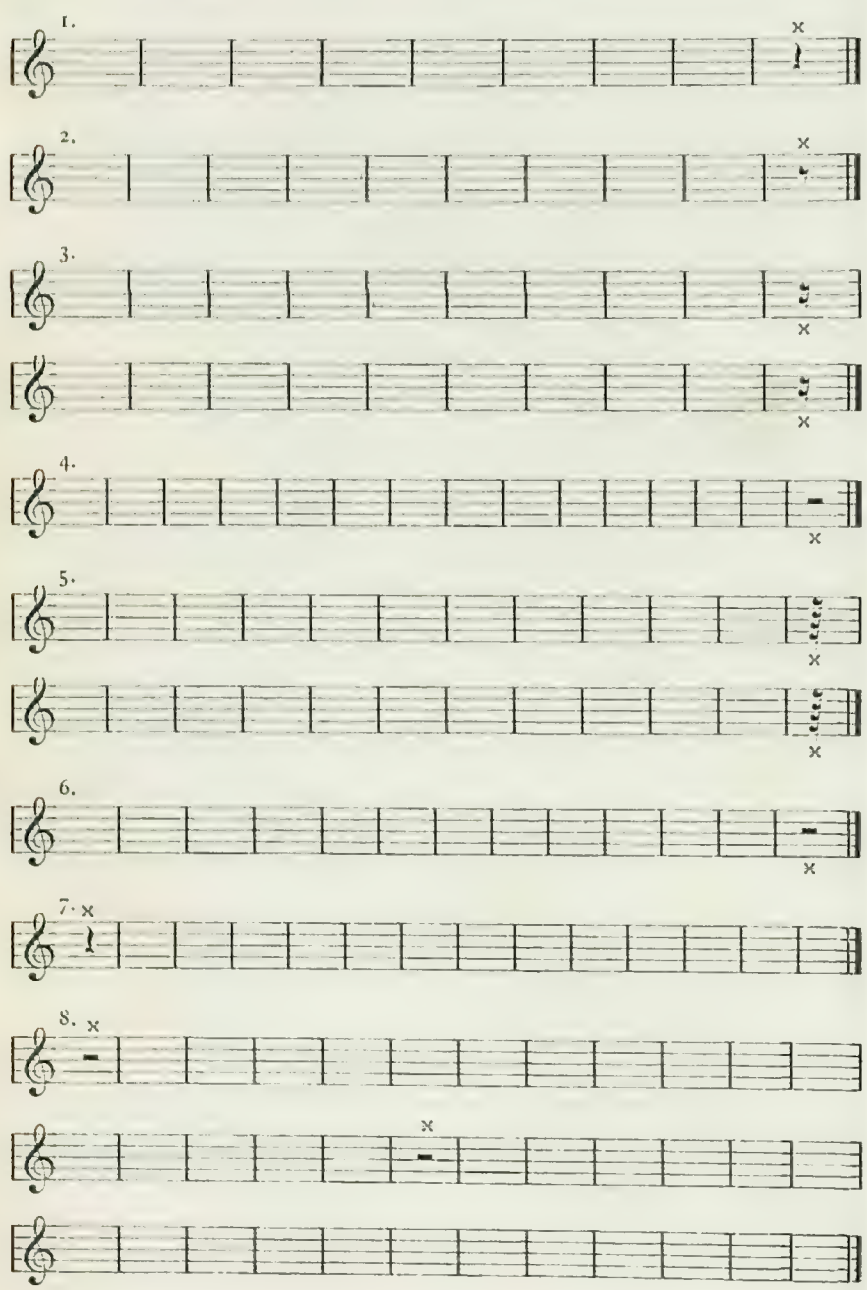

b) Le più pause presunte (equintervallo).

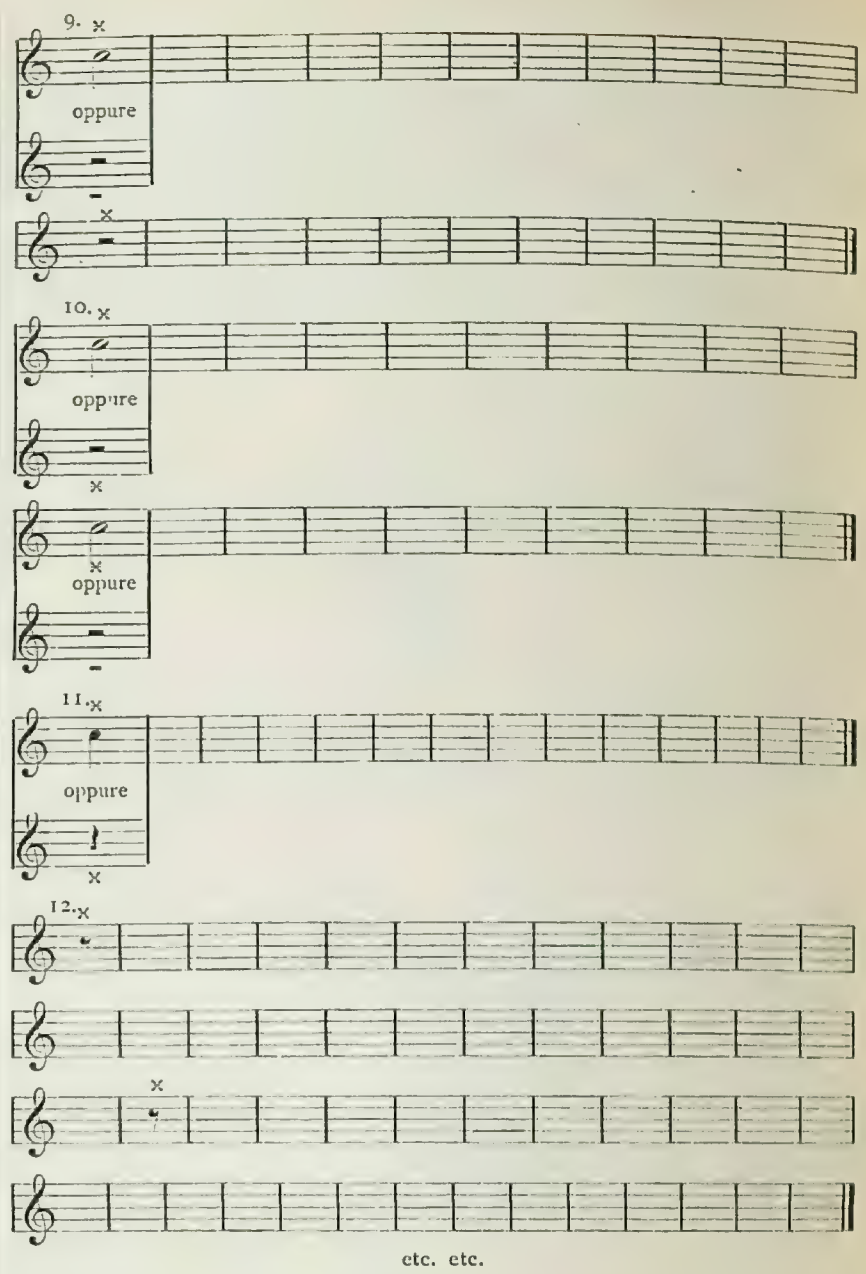





## Paragrafo terzo.

La nessuna pausa (scritta o presunta) nelle superiori condizioni del paragrafo Primo e Secondo:



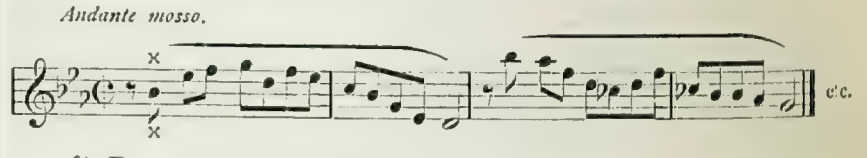




# Esempî pratici.

### I. Rapporto di equidistanza scritto.

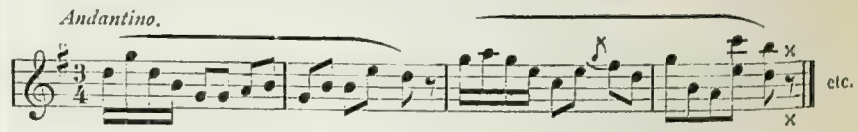
*a*) Pausa scritta, precedente il ritmo musico:

*Andante mosso.*




β) Pausa scritta, seguente il ritmo musico:

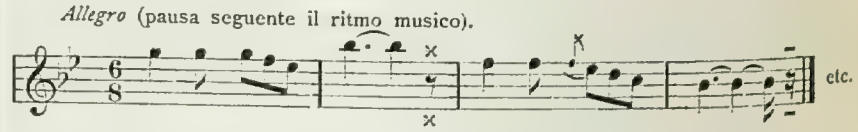
*Andantino.*

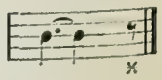



### II. Rapporto di equidistanza presunto.

*a*) **alterato:** 1. Caso in cui la *pausa-euritmo* non è uguale, nè equivalente alla *pausa-ritmo:*

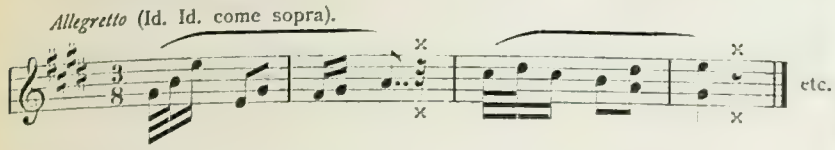
*Allegro* (pausa seguente il ritmo musico).




invece, per es., di 

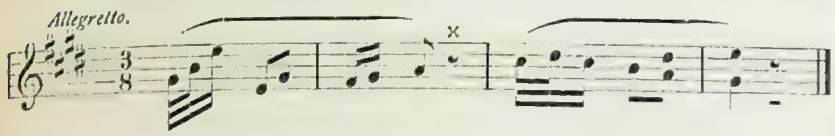
2) Caso in cui la *pausa-ritmo* non é uguale, nè equivalente alla *pausa-euritmo:*

*Allegretto* (Id. Id. come sopra).



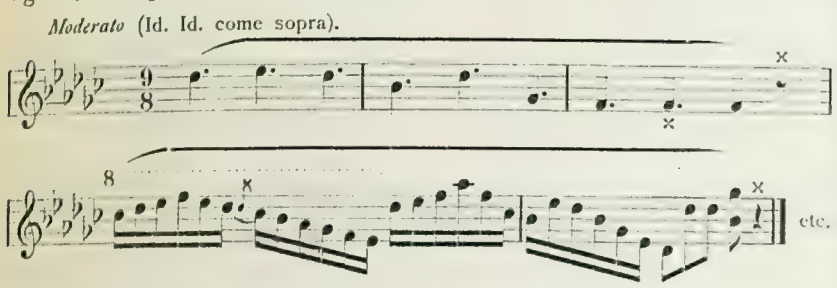

Invece, per esempio, di:

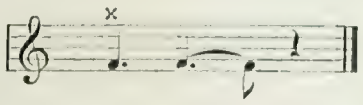
*Allegretto.*



3) Caso in cui la *pausa-ritmo* e la *pausa-euritmo* non sono nè uguali, nè epuivalenti fra di loro:

*Moderato* (Id. Id. come sopra).

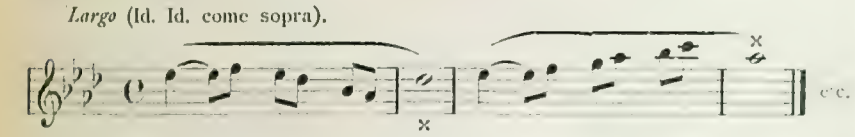


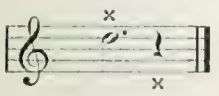
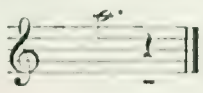

Invece, per esempio, di 

od in altro modo analogo qualunque.

β) **eliso** (Caso in cui la *pausa-ritmo* e la *pausa euritmo* sono entrambe cancellate).

*Largo* (Id. Id. come sopra).

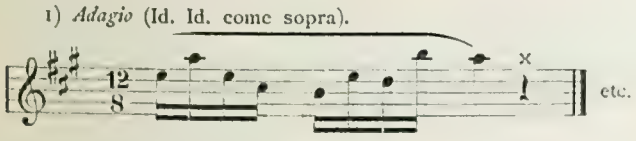



Invece, per esempio, di:  e di 

od in altro modo analogo qualsiasi.

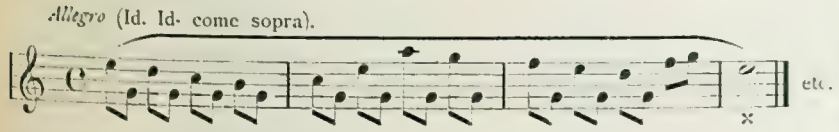
γ) **soppresso** (verso musicale midimetro): 1. (con *pausa-ritmo* designata):

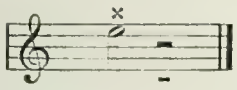
1) *Adagio* (Id. Id. come sopra).




2) con *pausa-ritmo* cancellata:

*Allegro* (Id. Id. come sopra).



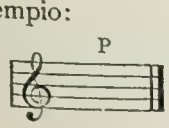

Invece, per esempio, di: 

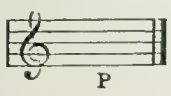
od in altro modo analogo qualsiasi.

NB. Tutti questi casi hanno o possono avere anche la pausa precedente il ritmo musico etc.

* * *

**Pleonasmo:** Indicheremo il **Pleonasmo** con una **P** majuscola, collocata in alto od in basso al *rigo musicale* della battuta correlativa, ad esempio:

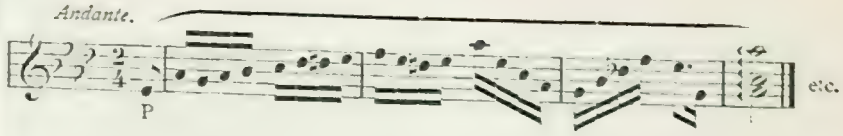



oppure  etc.


Esempî pratici:

1.

*Andante.*




2.

*Larghetto.*

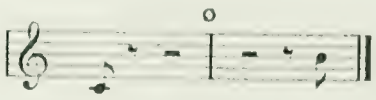
* * *

**Ellissi:** Indicheremo l'**Ellissi** con una **E** majuscola, posta in alto od in basso al *rigo musicale* della battuta correlativa.

Esempî grafici:

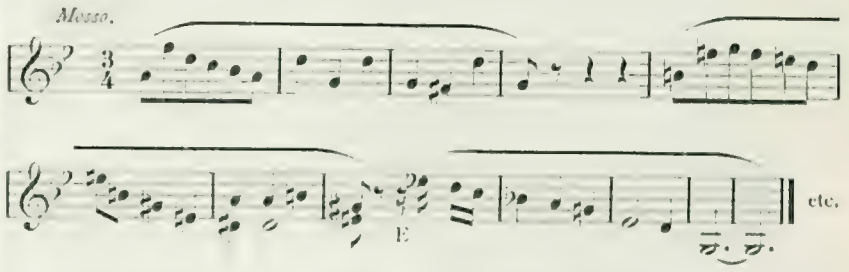
1.

*Con moto.*

Invece, per esempio, di 

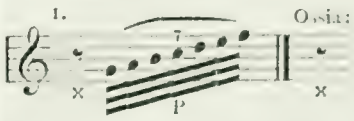

2.

*Mosso.*



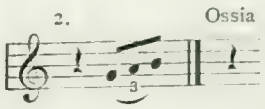

Finalmente è da avvertire che l'**Ellissi** può essere considerata come termine della *pausa-ritmo* o della *pausa-euritmo* del senso musicale precedente, e, nel contempo, come l'inizio di quella battuta frazionaria, che appellasi: *Pleonasmo*, di un senso musicale seguente. —

Esempî grafici:

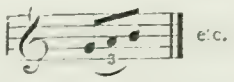
1. 


termine della *pausa-ritmo* del senso musicale precedente:

"Pleonasmo" del senso musicale seguente. —

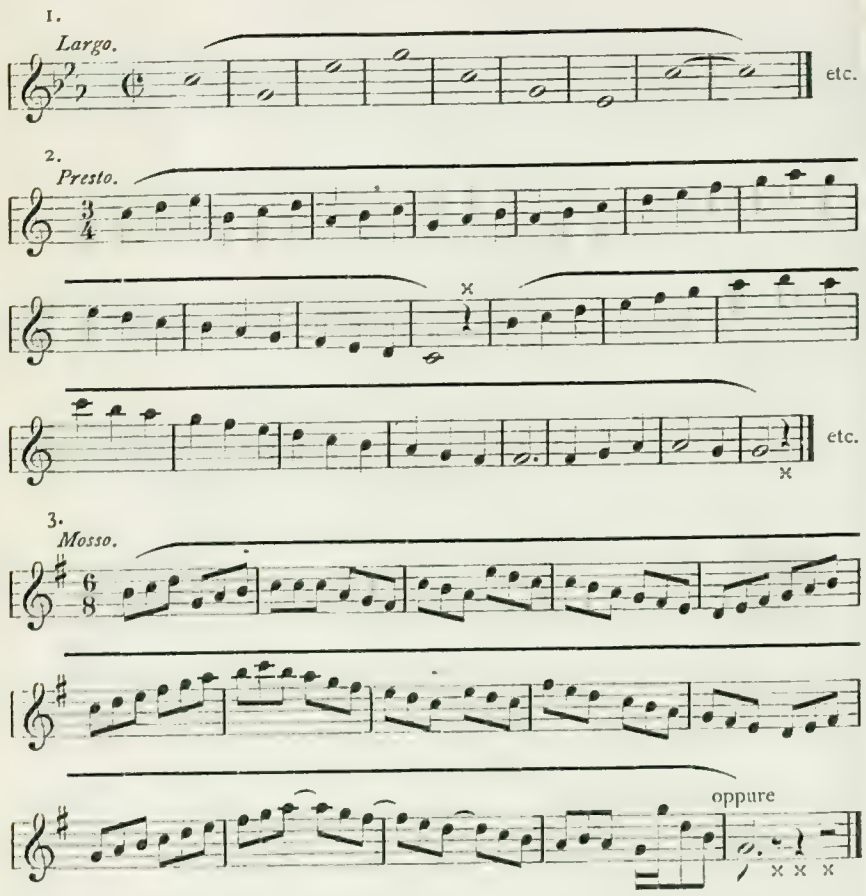
2. 


termine della *pausa-euritmo* del senso musicale precedente:




"Pleonasmo" del senso musicale seguente.

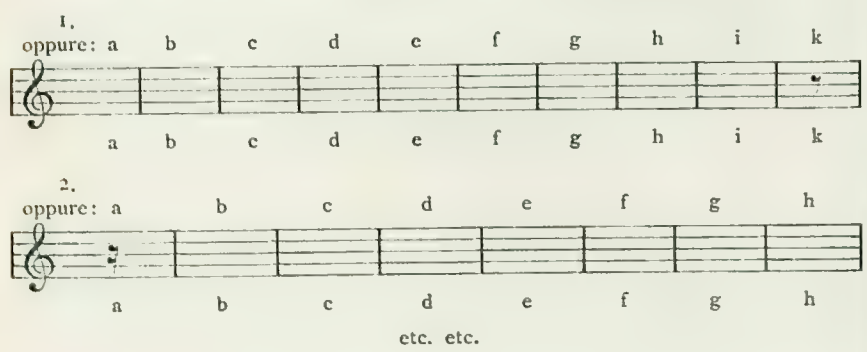
## Aritmia musicale.



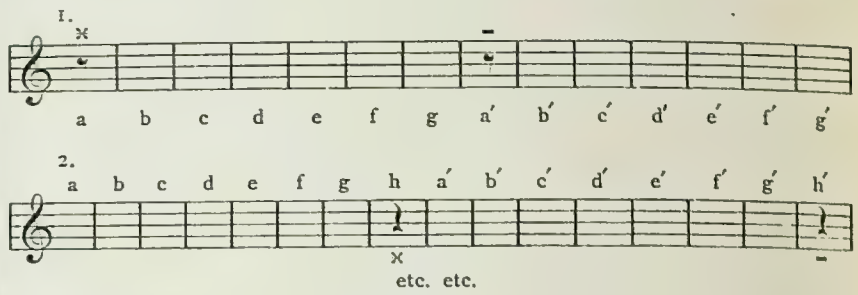

## Avvertenza.

Per la equidistanza delle due pause consimili od equivalenti, scritte o presunte, di che si disse ai **Paragrafi Primo, Secondo** e **Terzo** de *Le "Nozioni Elementari"*, si osserva la *"Regola generale"* seguente:

1) Per determinare la progressione delle battute della *pausa-ritmo,* si contano dapprima, da sinistra a destra di chi legge, tutte le battute (o gli elementi di battuta) efficienti del ritmo musico, seguìto o preceduto dalla correlativa *pausa-ritmo* medesima, e, poscia, si demarcano, con le lettere minuscole dell' alfabeto, dall' *a* alla *z*, progressivamente, collocando, opportunamente, queste lettere medesime al centro di una linea imaginaria, uguale, parallela e vicinissima al primo od all' ultimo rigo del *diagramma musicale,* il quale rigo delimita la battata istessa corrispettiva. Ad esempio:




2) Per determinare la progressione delle battute della *pausa-euritmo,* dopo quella testé cennata della *pausa-ritmo,* si contano dapprima, sempre da sinistra a destra di chi legge, tutte le battute (o gli elementi di battuta) efficienti del ritmo musico, seguìto o preceduto dalla correlativa *pausa-euritmo,* e, poscia, si demarcano con le lettere minuscole dell' alfabeto dall' *a* alla *z*, progressivamente, contrassegnando, peró, e distinguendo ciascuna e tutte queste lettere minuscole alfabetiche medesime con l'esponente: 1, e collocandole al centro di una linea immaginaria, uguale, parallela e vicinissima al primo od all' ultimo rigo musicale, il quale rigo delimita la battuta istessa corrispettiva. Ad esempio:

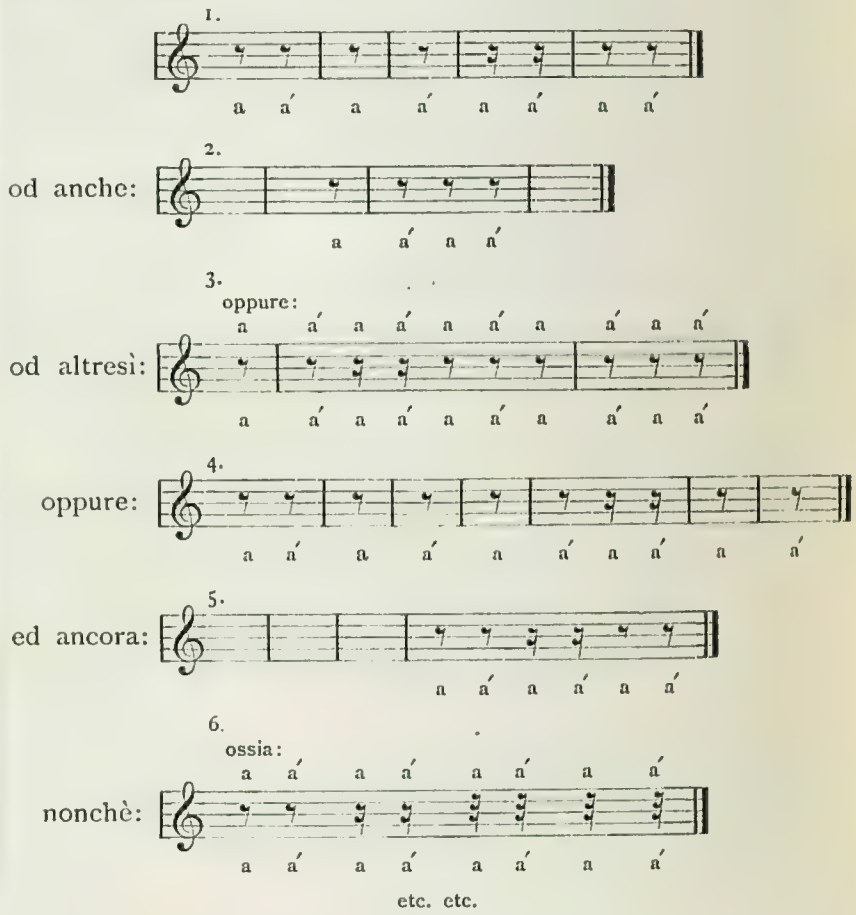



In conclusione:

1. per la sola *pausa-ritmo:* le lettere alfabetiche minuscole dall' *a* alla *z;*

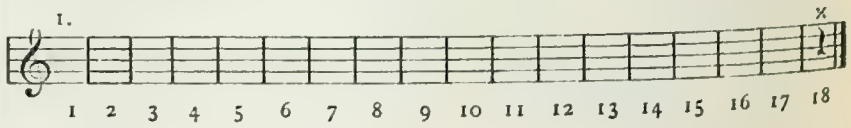
2. per la *pausa-ritmo* e per la *pausa-euritmo:* per la prima: le lettere alfabetiche minuscole dall' *a* alla *z;* per la seconda: le lettere alfabetiche minuscole dall' *a′* alla *z′*. —

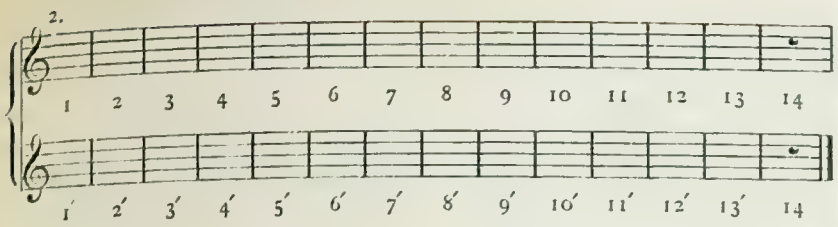
Gli elementi di battuta, invece, si dimostrano sempre con la lettera alfabetica minuscola: *a* per la *pausa-ritmo,* e con la lettera alfabetica minuscola *a′* per la *pausa-euritmo.* Ad esempio:




3. Per l'*Aritmia musicale,* se la progressione della *pausa-ritmo* e quella della *pausa-euritmo* sono enormi, invece delle lettere minuscole dell' alfabeto, possono usarsi, nella maniera di che sopra, per la *pausa-ritmo:* i numeri arabi dall' 1 all' n, progressivamente, e per la *pausa-euritmo:* gli stessi numeri arabi, progressivamente, dall' *1* all' n, ma contrassegnandoli, ciascuno e tutti, col corrispettivo esponente 1.

Ad esempio:



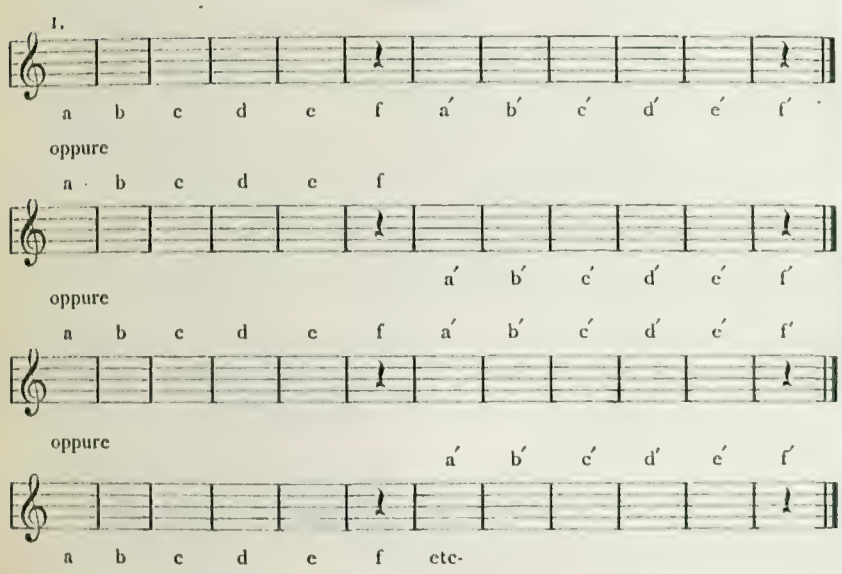



Vale a dire:

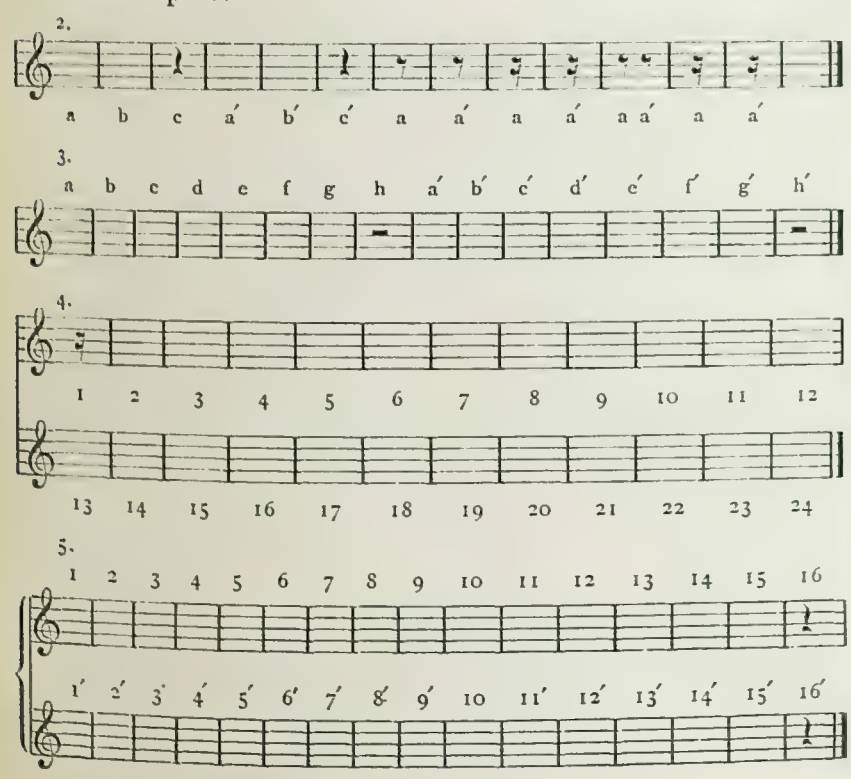
1. per la sola *pausa-ritmo:* la progressione delle lettere alfabetiche minuscole dall' *a* alla z, o dei numeri arabi dall' 1 all' n, se l'estenzione è enorme;

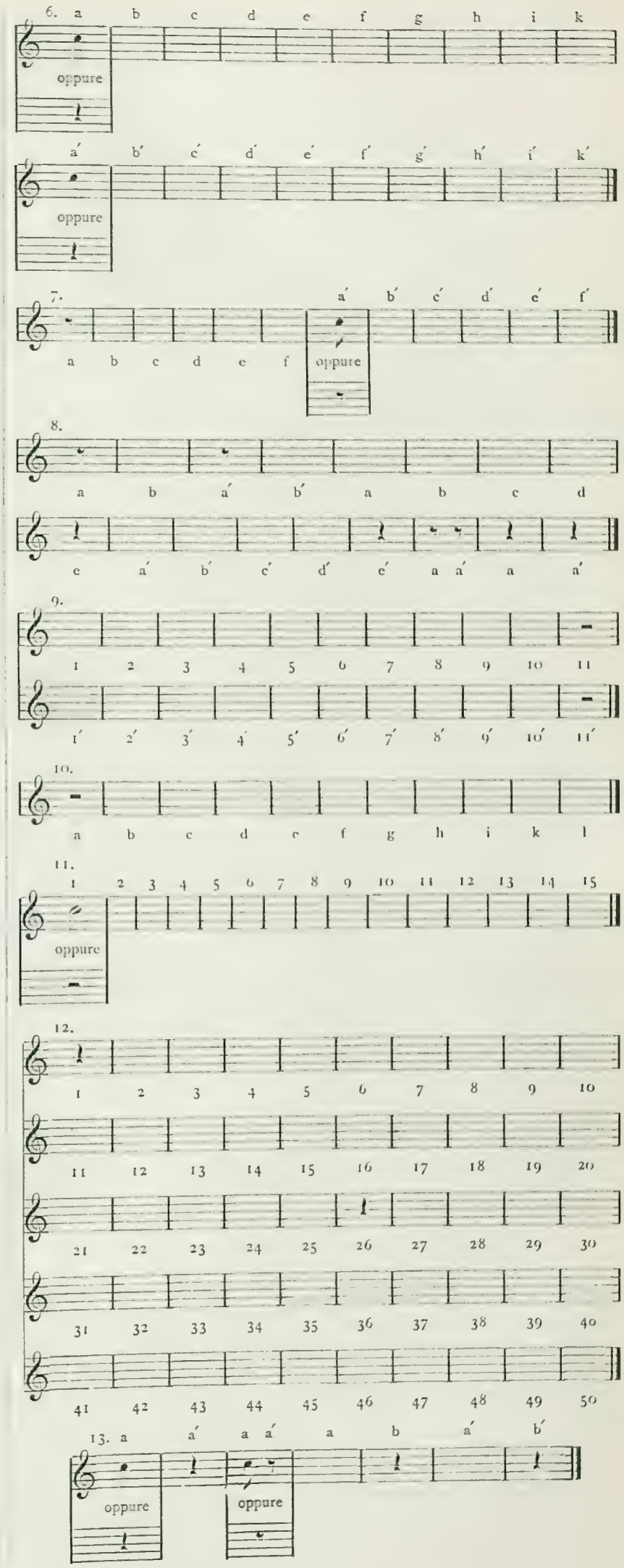
2. per la *pausa-ritmo* e per la *pausa-euritmo* correlativa: per la prima la progressione delle lettere alfabetiche minuscole dalla: *a* alla *z*, o dei numeri arabi dall' 1 all' n; e per la seconda: la progressione delle lettere alfabetiche minuscole dall' *a′* alla *z′*, o dei numeri arabi dall' 1′ all' n′, se, in quest' ultimo caso corrispettivo, è enorme l'estensione dell' *Aritmia* musicale medesima.

## Esempî teorici.

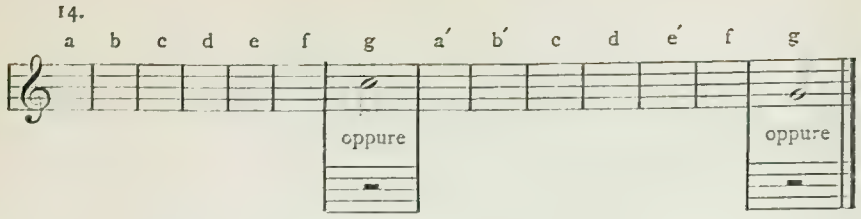



E così pure:

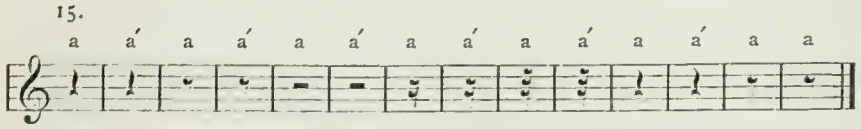


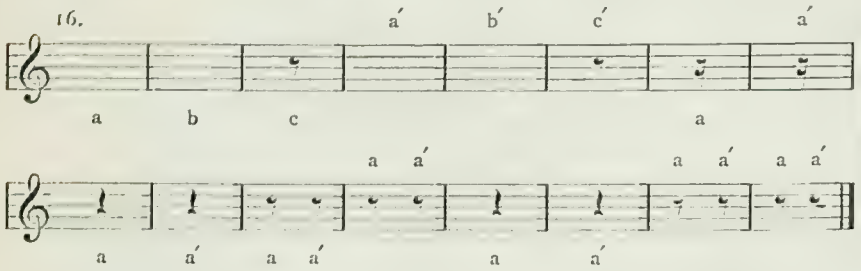
14.




15.




16.




etc. etc.

NB. L'esercizio migliore, però, è sempre quello che si fa mentalmente, perchè acuisce di molto l'ingegno e perchè risparmia spese e tempo non lievi. —

## Versificazione musicale.

(Forme melodiche.)

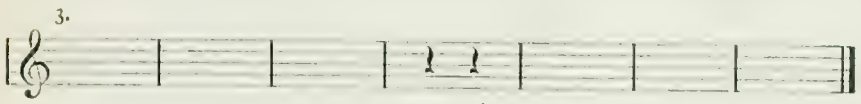
### I. Verso musicale *protometrico.*

Esempi teorici:

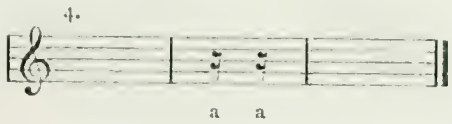
1.

2.

3.




4.




etc. etc.

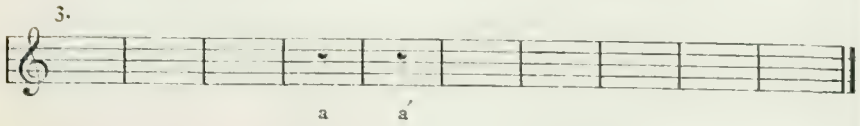
### II. Verso musicale *monometrico* od *unimetrico.*

Esempi teorici:

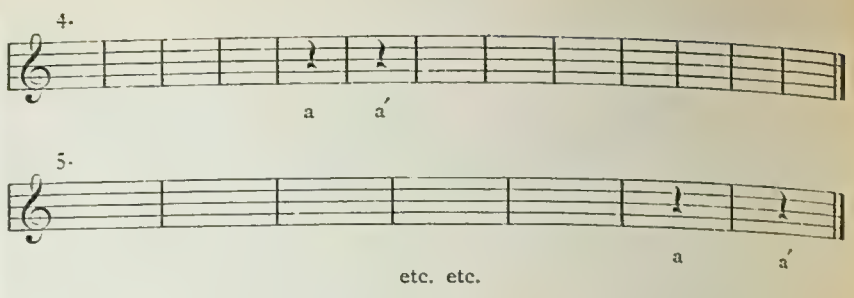
1.

2.

3.




4.

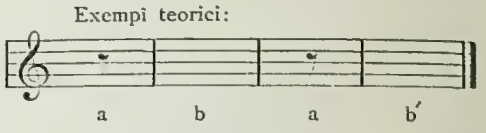



5.

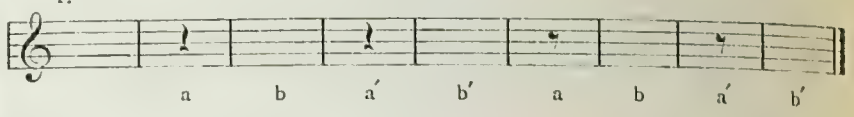
etc. etc.

### III. Verso musicale *bimetrico:*

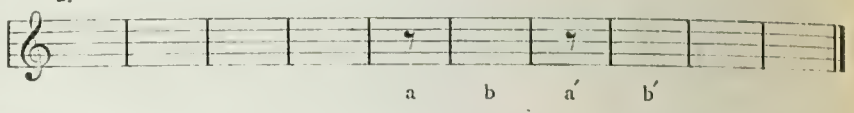
Exempi teorici:



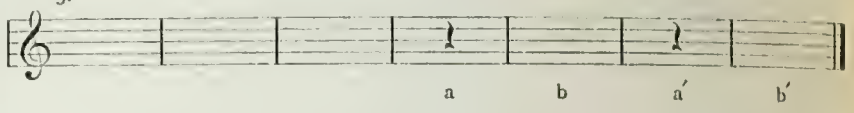

1.



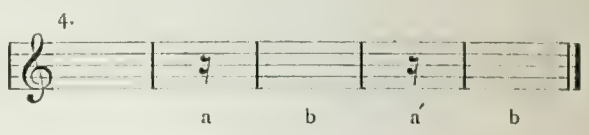

2.



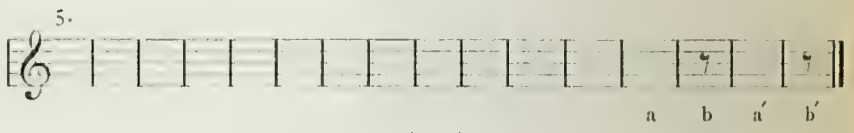

3.




4.




5.

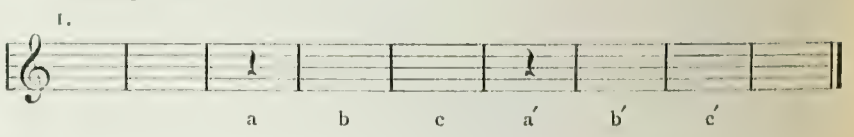



etc. etc.

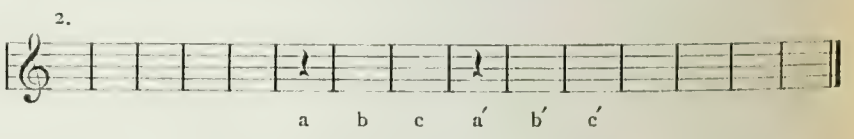
### IV. Verso musicale *trimetrico.*

Esempi teorici:

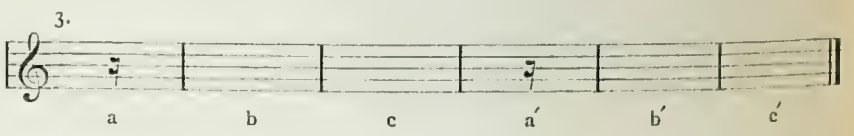
1.



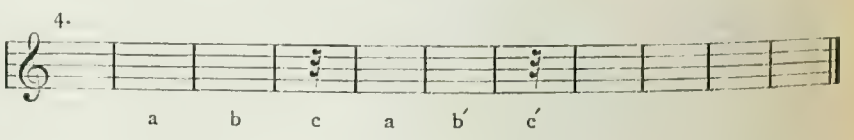

2.




3.




4.

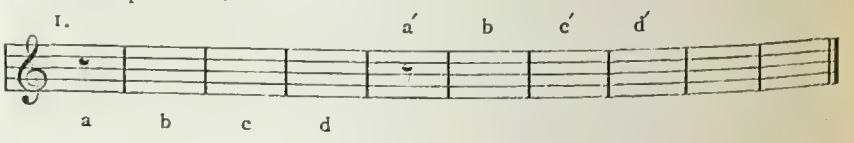


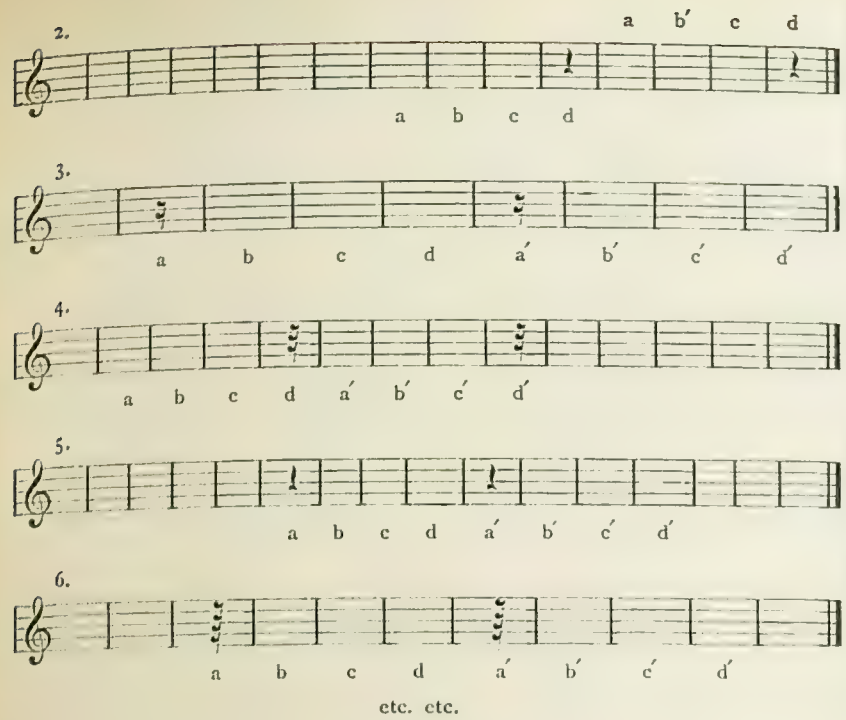

etc. etc.

### V. Verso musicale *quatrimetrico.*

Esempi teorici:

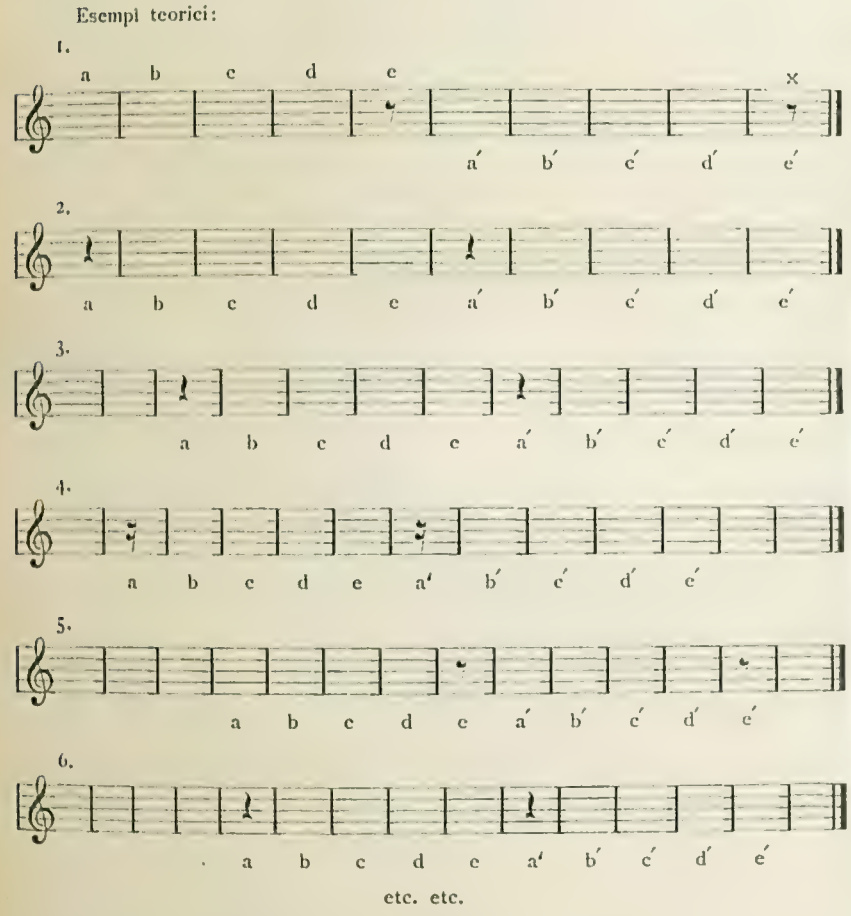
1.





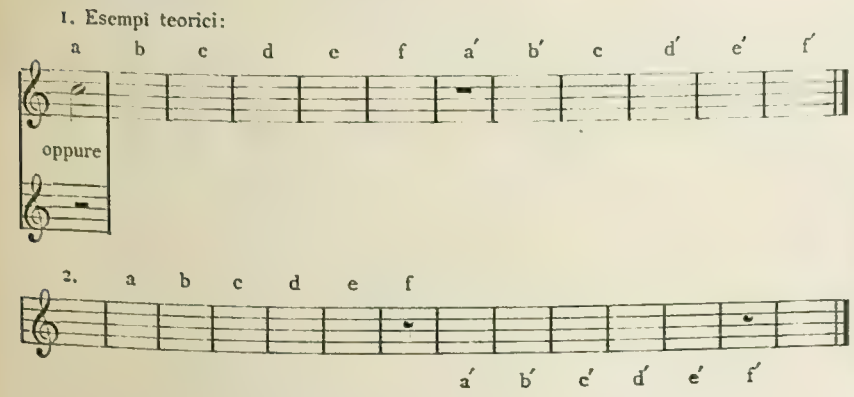

## VI. Verso musicale *quinquemetrico.*

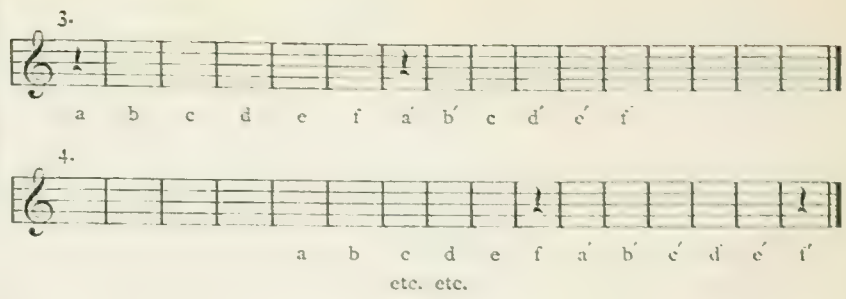
Esempi teorici:




## VII. Verso musicale *semetrico.*

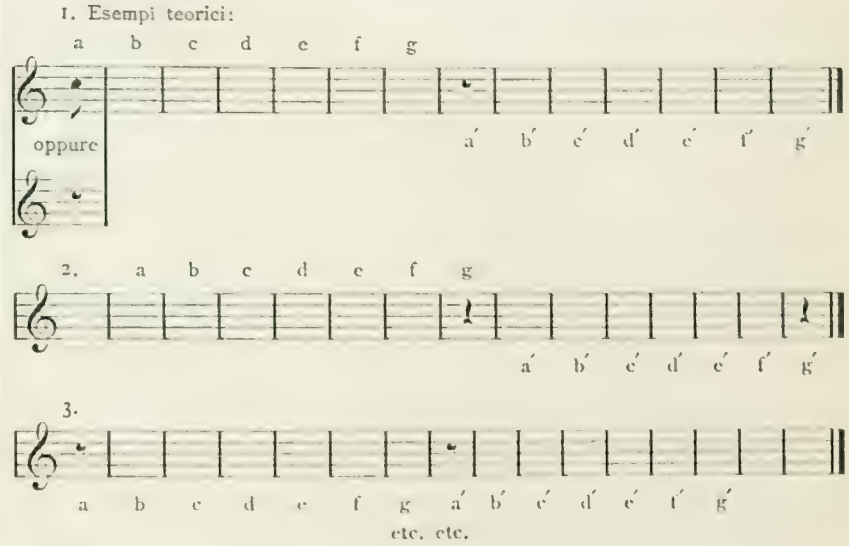
1. Esempi teorici:



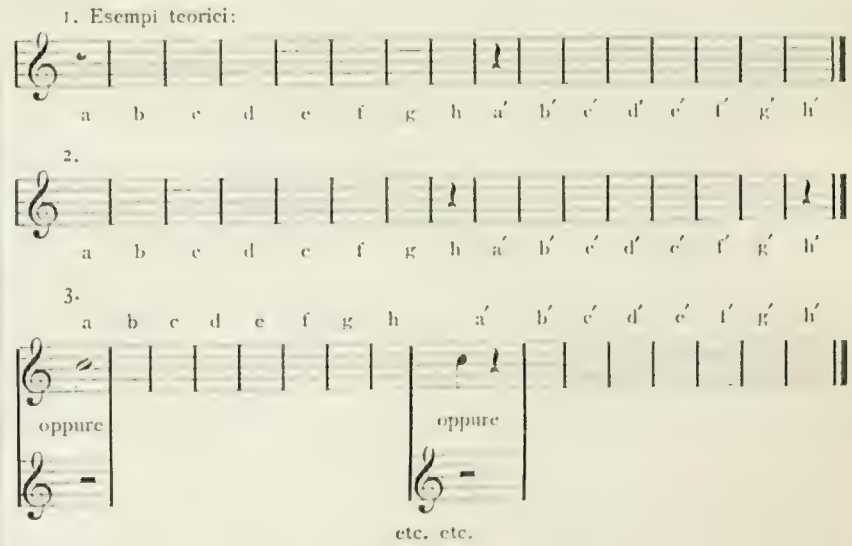

## VIII. Verso musicale *septimetrico.*

1. Esempi teorici:

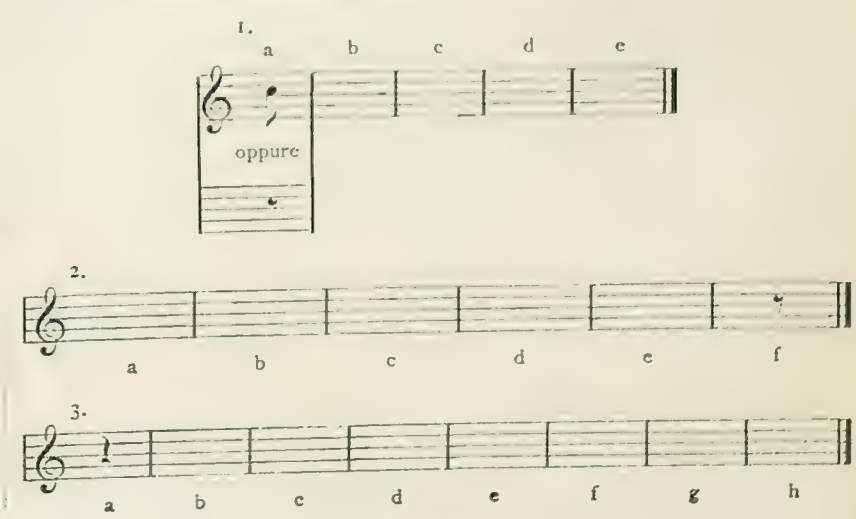


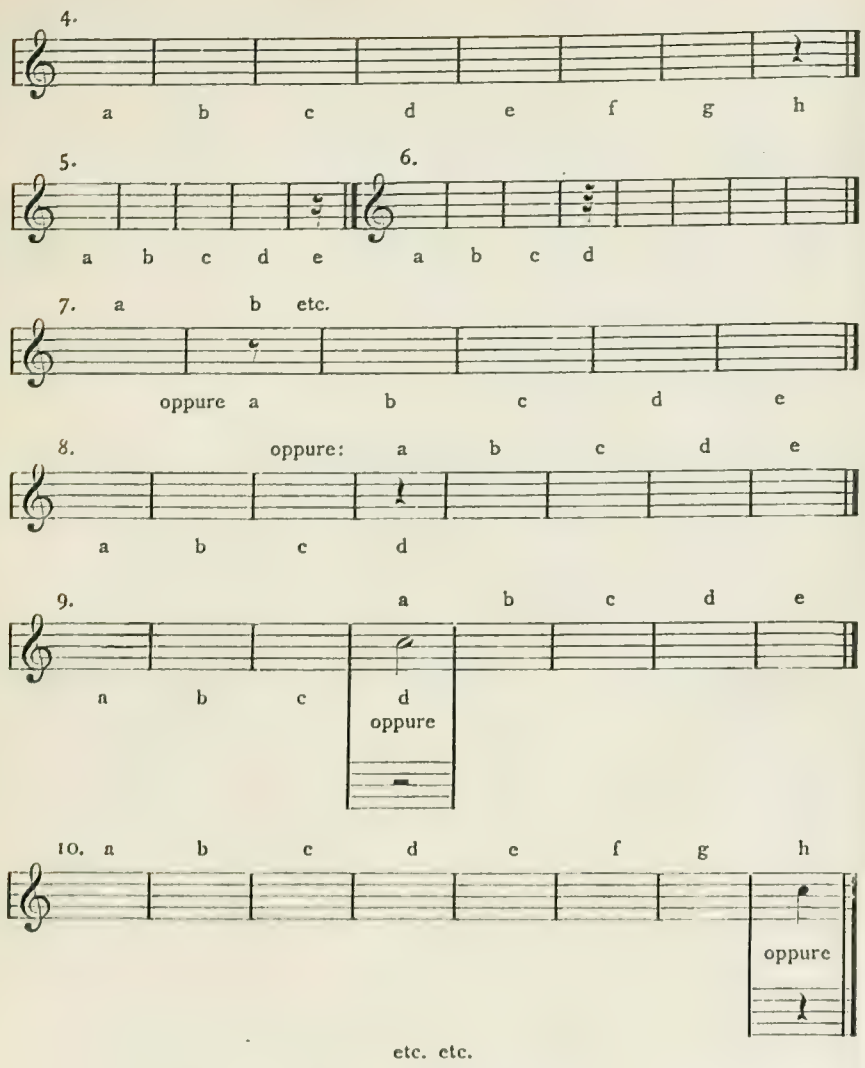

## IX. Verso musicale *octometrico.*

1. Esempi teorici:

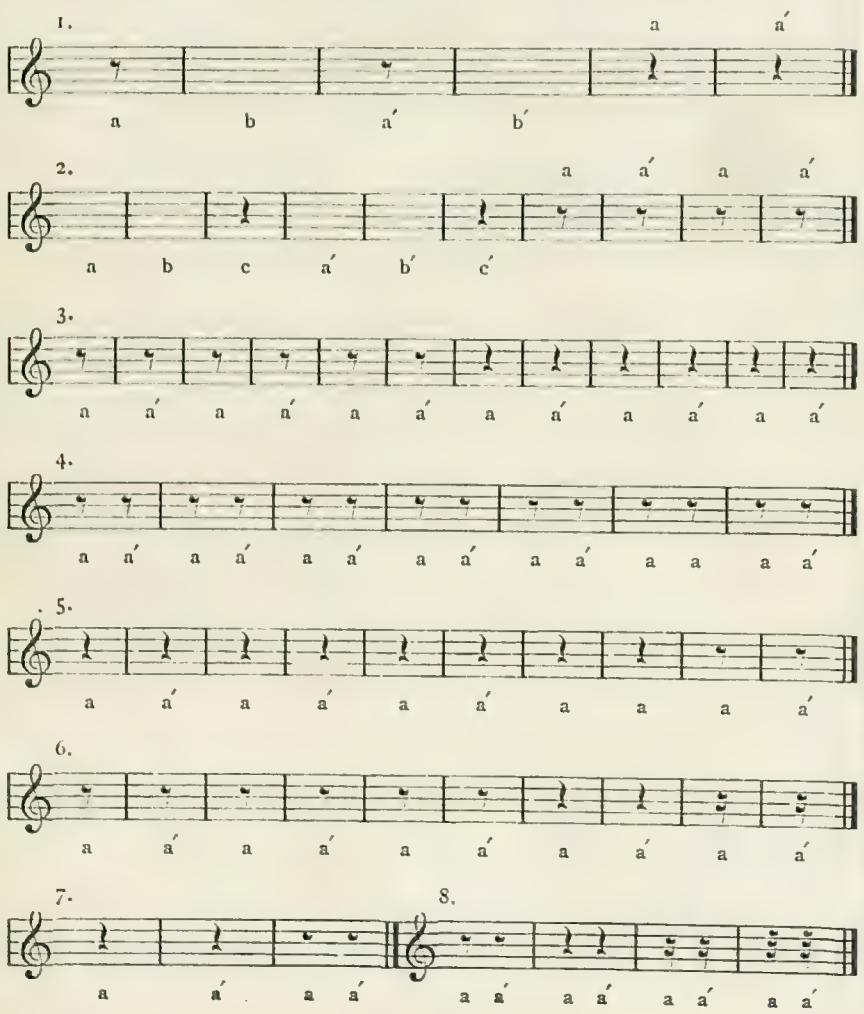


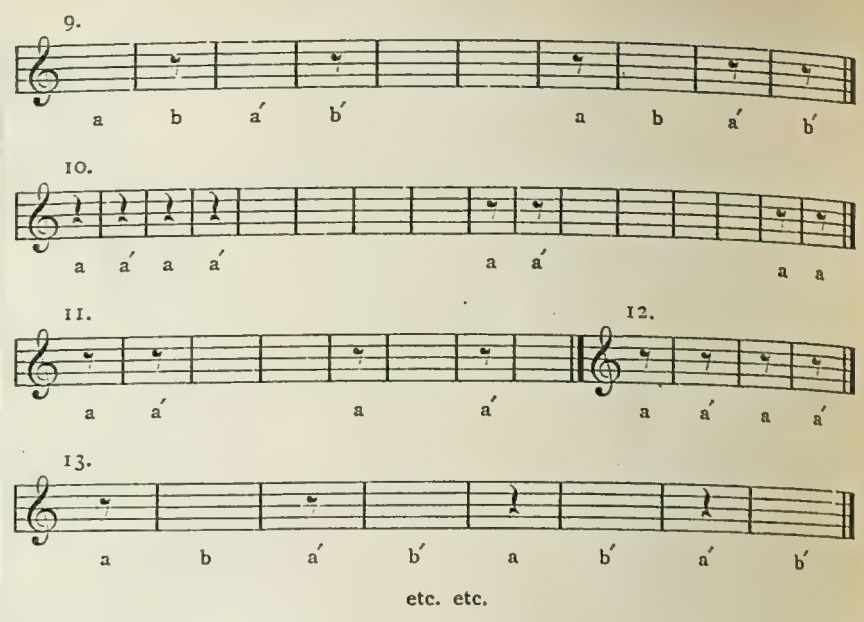

## X. Verso musicale *midimetro.*



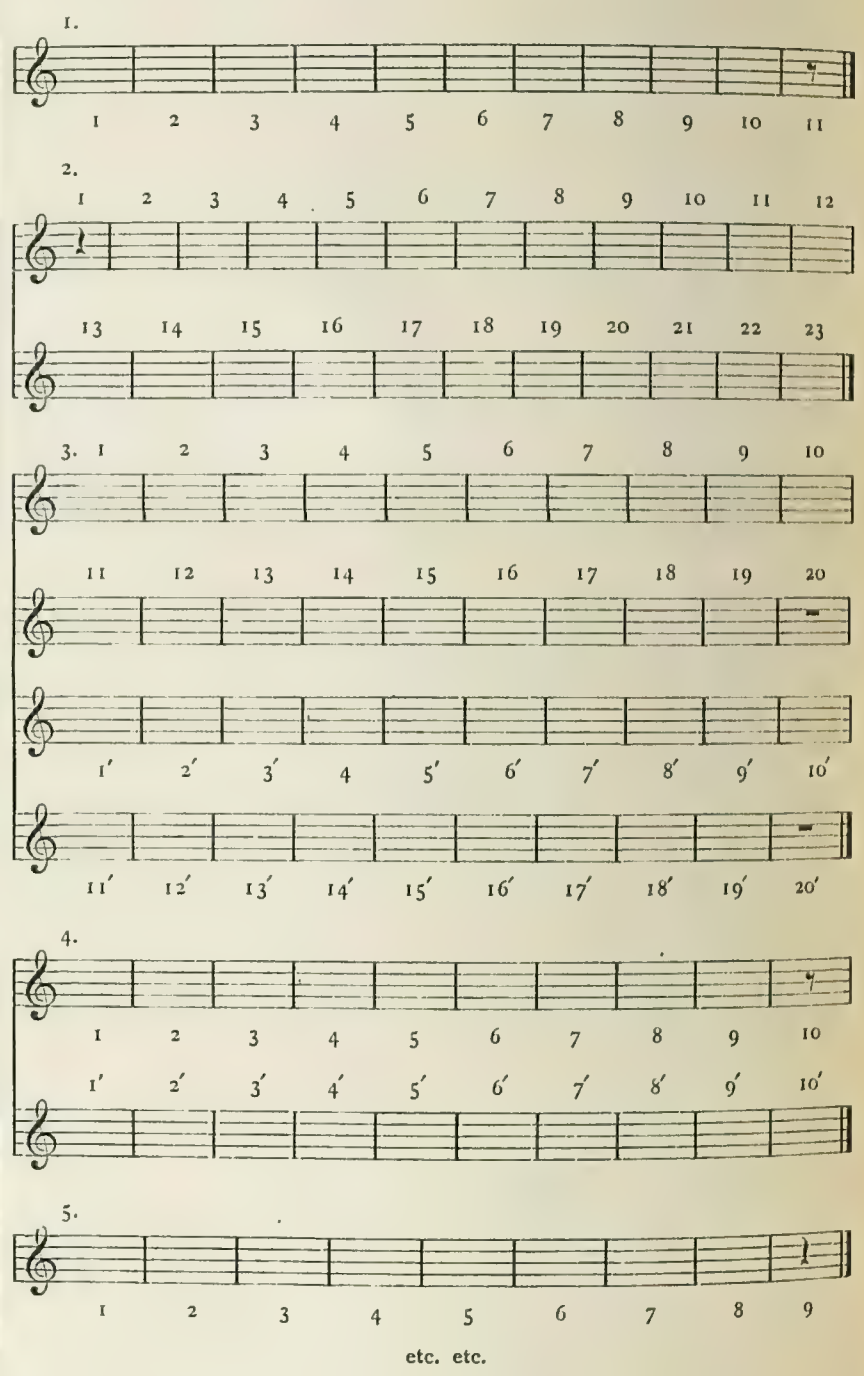



XI. Verso musicale *polimetrico.*




XII. *Aritmia musicale.*

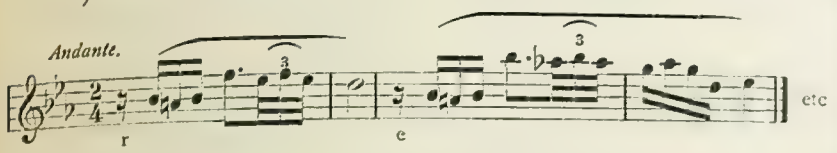


# Altri esempî pratici illustrativi.

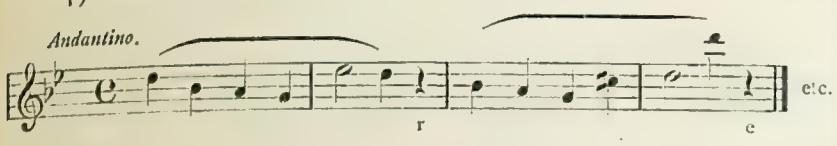
(Le lettere minuscole *r*, *e* indicano rispettivamente: la *pausa-ritmo* e la *pausa-euritmo*.)

## I. Rapporto scritto di equidistanza.

*α*) Pausa scritta, precedente il ritmo musico:



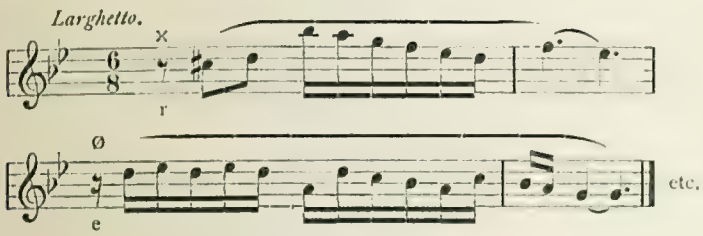

β) Pausa scritta, seguente il ritmo musico:

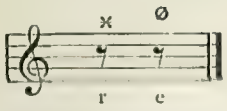



## II. Rapporto presunto di equidistanza.

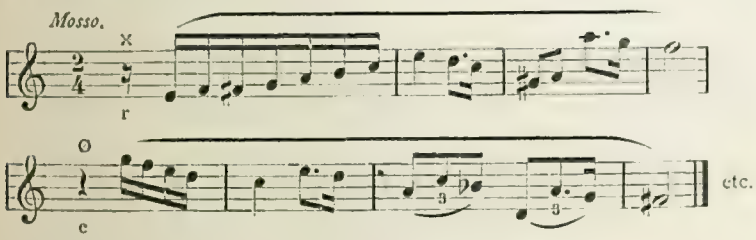
**α) alterato:**

1. Caso in cui la *pausa-ritmo*, precedente, non è uguale, nè equivalente alla *pausa-euritmo* correlativa.

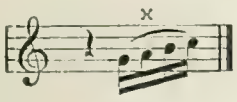
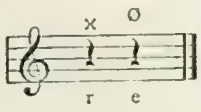



Invece, per esempio, di  etc.

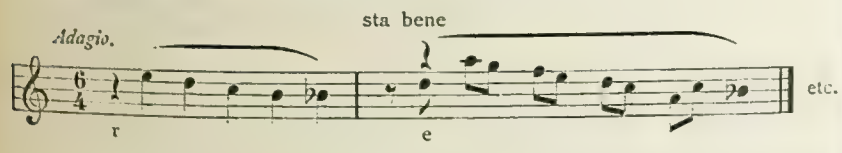
2. Caso in cui la *pausa-euritmo*, precedente, non è nè uguale, nè equivalente alla *pausa-ritmo* correlativa. (Analogo od omologo allo esempio predetto.) —



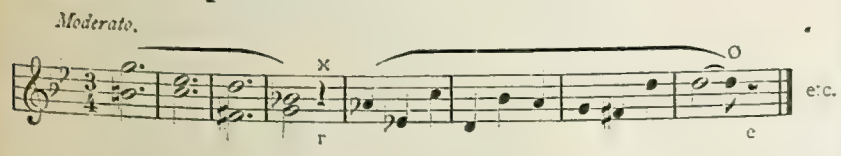

La *pausa-euritmo* quì sarebbe la principale. —

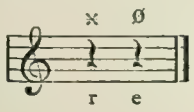
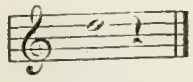
Invece, per esempio, di  ossia: 

3. Caso in cui la *pausa-ritmo* e la *pausa-euritmo*, precedenti, non sono nè uguali, nè equivalenti fra di loro. —

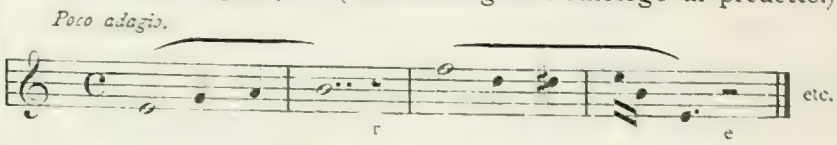



4. Caso in cui la *pausa-ritmo*, seguente, non è nè uguale, nè equivalente alla *pausa-euritmo* correlativa:




Invece, per esempio, di  ossia  etc.

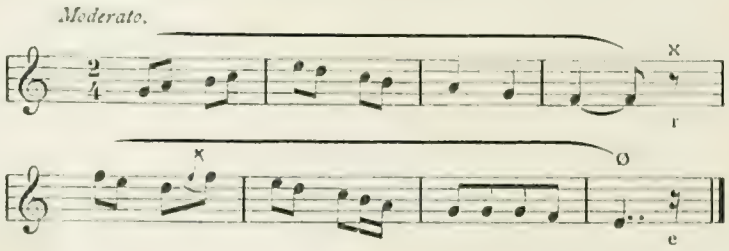
5. Caso in cui la *pausa-euritmo*, seguente, non è nè uguale, nè equivalente alla *pausa-ritmo* correlativa. (Qui la *pausa-euritmo* sarebbe la principale.) — (Caso analogo od omologo al predetto.)

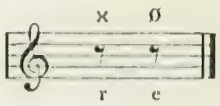



**Regola generale.** Un criterio metodico, per giudicare quale dei due casi analoghi od omologhi (cioè: se trattasi della *pausa-ritmo*, seguente o precedente, non uguale, nè equivalente alla *pausa-euritmo* o viceversa) è dato, per nostra convenzione ideologica, dal maggior valore della *pausa-euritmo* in relazione alla *pausa-ritmo*, o viceversa. —

Vale a dire: se questa è maggiore di quella, prevale il criterio della *pausa-ritmo;* se no, prevale il criterio della *pausa-euritmo*. —

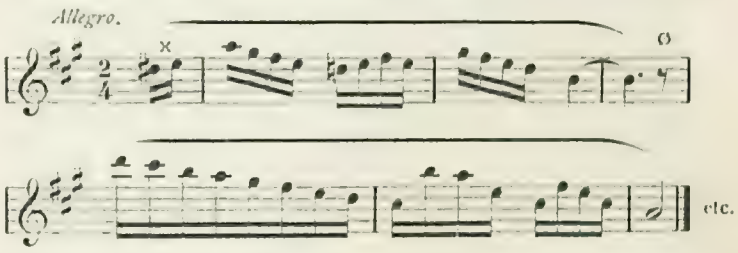
6. Caso in cui la *pausa-ritmo* e la *pausa-euritmo*, seguenti, non sono nè uguali, nè equivalenti fra di loro:

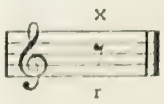
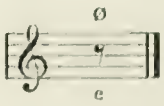



Invece, per esempio, di  etc.

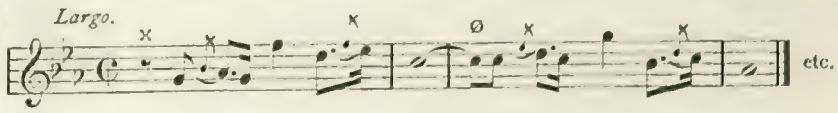
**β) eliso:**

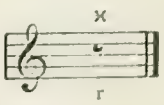
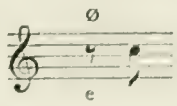
1) Caso in cui la *pausa-ritmo*, precedente, è cancellata.



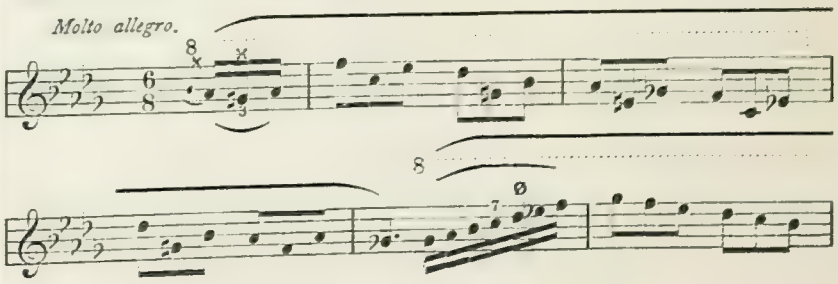

Invece, per esempio, di  etc. 

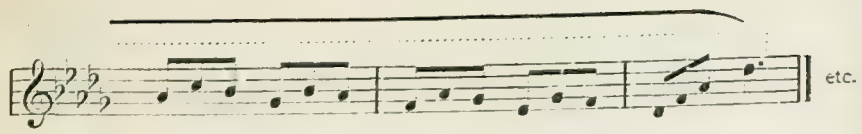
2. Caso in cui la *pausa-euritmo*, precedente, è cancellata:

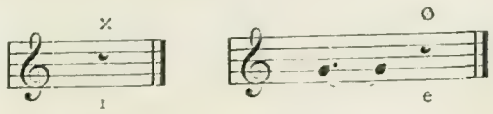



Invece, per esempio, di   etc.

3. Caso in cui la *pausa-ritmo* e la *pausa-euritmo*, precedenti, sono entrambe cancellate:

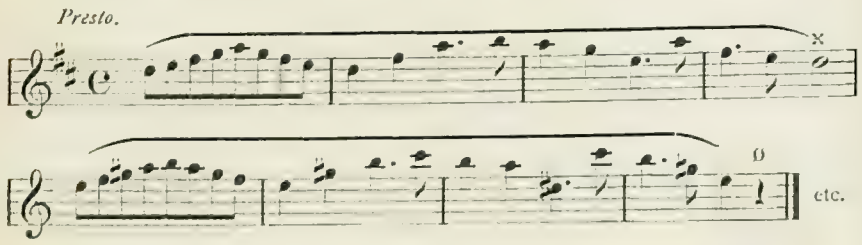


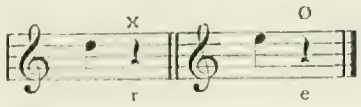



Invece, per esempio, di 

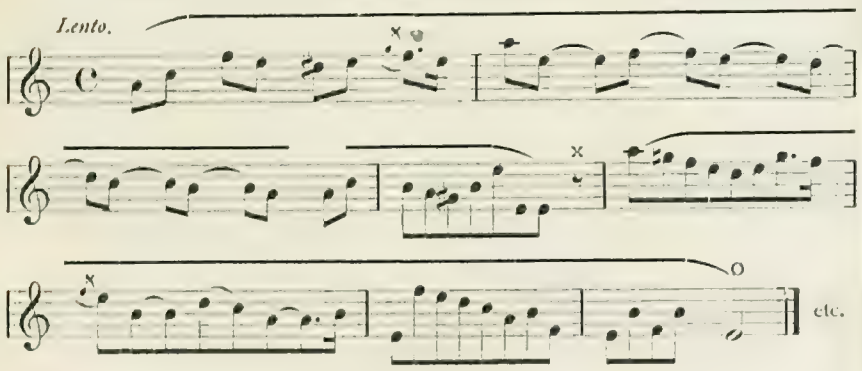

od in altro modo analogo qualsiasi.

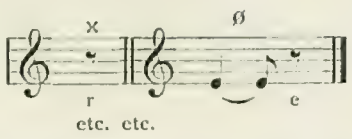
4. Caso in cui la *pausa-ritmo*, seguente, è cancellata:



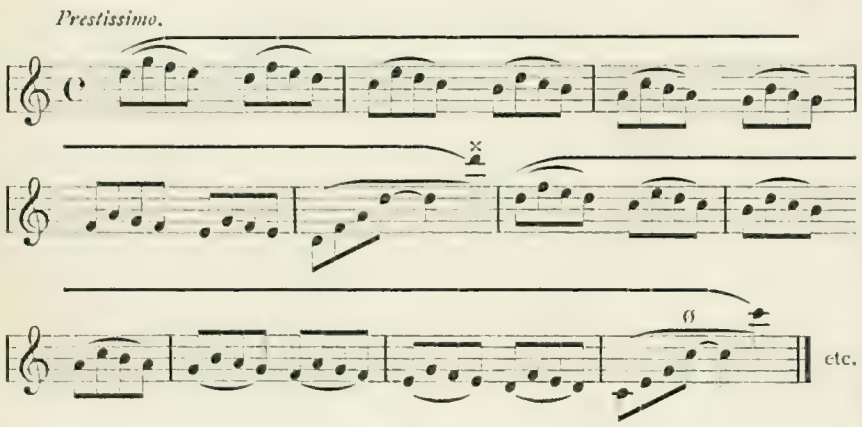

Invece, per esempio, di 

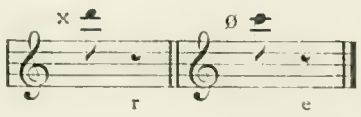

5. Caso in cui la *pausa-euritmo*, seguente, é cancellata:




Invece, per esempio, di 

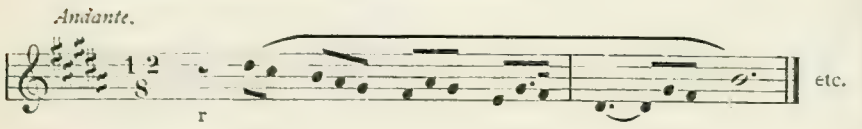

6. Caso in cui la *pausa-ritmo* e la *pausa-euritmo*, seguenti, sono cancellate:




Invece, per esempio, di 

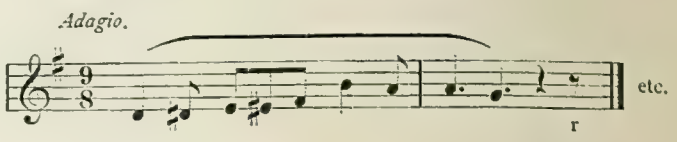
γ) **soppresso.**

1. *Pausa-ritmo* scritta, precedente:

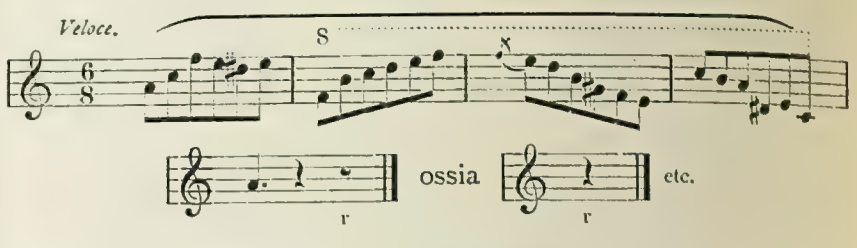



Altro esempio:

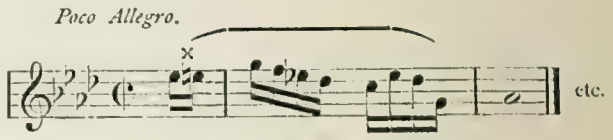
2. *Pausa-ritmo* scritta, seguente:

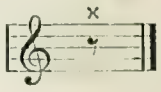



Altro esempio:



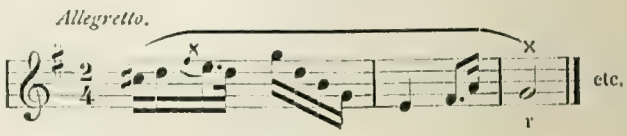

3. *Pausa-ritmo* presunta, precedente:

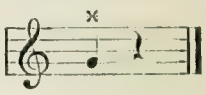



Invece, per esempio, di  od in altro modo analogo qualsiasi.

etc. etc.

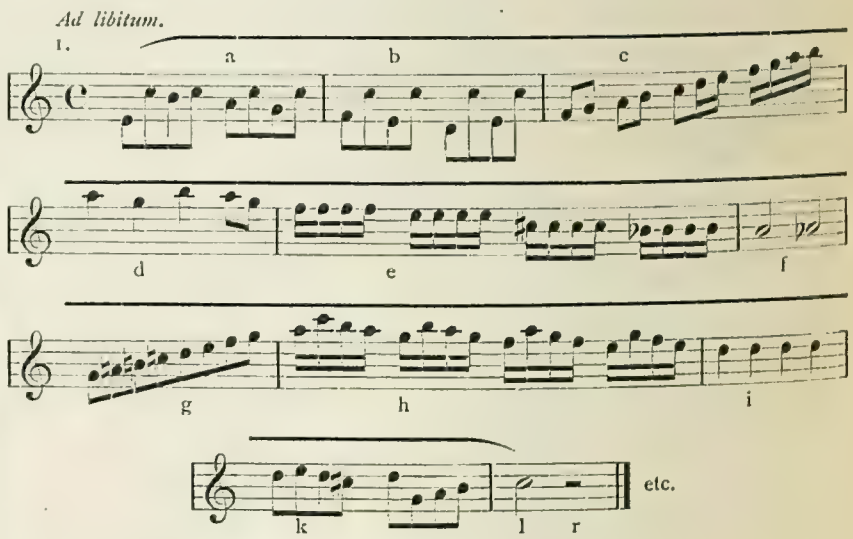
4. *Pausa-ritmo* presunta, seguente:



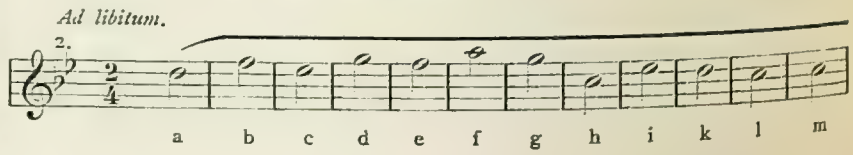

Invece, per esempio, di  od in altro modo analogo qualsiasi.

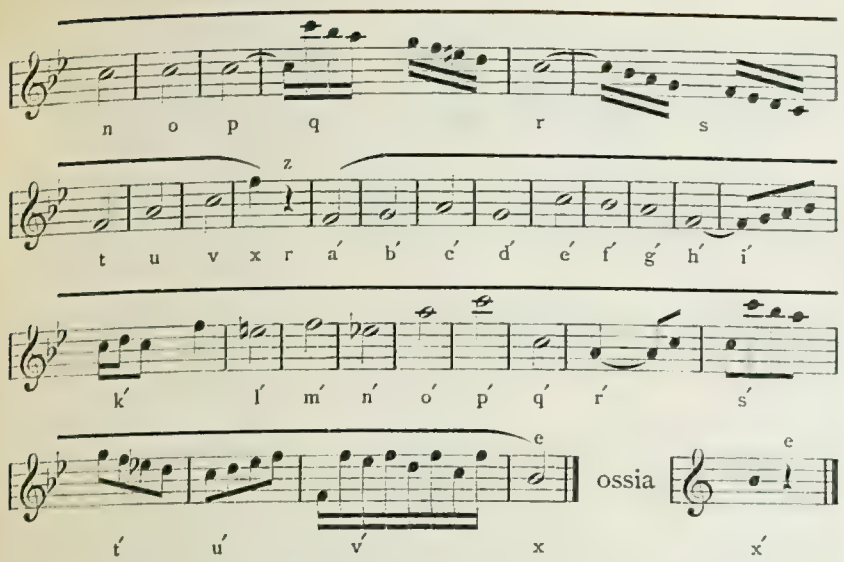
etc.

Esempî di Aritmia musicale:




Aritmia musicale: *pausa-ritmo* II. —






NB. Questi esempi di *Aritmia musicale* non hanno senso estetico alcuno; sono stati fatti a solo scopo ed esercitazione didattica.

## Il "Presupposto fondamentale".

Comunque ne sia la pausa scritta o presunta, precedente o seguente il ritmo musico, e qualunque ne sia il giuoco infinitamente vario, che possono fare le due pause consimili od equivalenti, in tutti i loro possibili e reali casi ed ipotesi, il presupposto fondamentale, che è alfa ed omèga della Musica, arte bella o "psicologia del suono", si è sempre questo:

1: l'umana psiche musicale dei popoli storici e civili non eccede mai il **ritmo musico semplice,** compreso infra il limite massimo delle otto battute reali, e preceduto o seguito almeno da una sola pausa scritta o presunta, di che abbiamo detto a suo tempo, al *Paragrafo Primo* della "Lettura scientifica";

2: l'umana psiche musicale dei popoli storici e civili non eccede mai il **ritmo musico doppio** (cioè: due dei predetti ritmi musici semplici) compreso infra il limite massimo delle sedici battute reali, preceduti o seguìti, ciascuno di questi due *ritmi musici semplici*, rispettivamente, almeno da una pausa scritta o presunta infra il limite massimo delle otto battute reali medesime, di che abbiamo detto, anche a suo tempo, al *Paragrafo Secondo* della "Lettura scientifica";

3: se una rarissima eccezione storica ed estetica è possibile, questa è molto controversa, discutibile od utopistica o zoologica addirittura, secondo che abbiamo detto al *Paragrafo Terzo* della "Lettura scientifica" istessa. —

**Osservazione Prima.** La formazione pratica delle varie categorie del "ritmo musico semplice" e quella delle tante altre del "ritmo musico doppio", a solo scopo o fine esegetico o didattico, è la base ideologica della "retorica musicale".

**Osservazione seconda.** La selezione teorica delle varie categorie del "ritmo musico semplice" e quella delle tante altre del "ritmo musico doppio", entrambe per disporle insieme fra di loro e combinarle così in un tutto organico, è il fondamento razionale dell' estetica della musica.

Perchè la umana psiche musicale non eccede mai il **ritmo musico semplice** od il **ritmo musico doppio,** di che più sopra?

Il perchè di molte cose, dice un vecchio adagio popolare, è un mistero. E, purtroppo! questo è uno fra i primissimi e fra i più indefinibili! Problema insolubile, quindi, che bisognerebbe lasciare, secondo la frase felicissima del Goethe, "a chi ha molto tempo da perdere"!

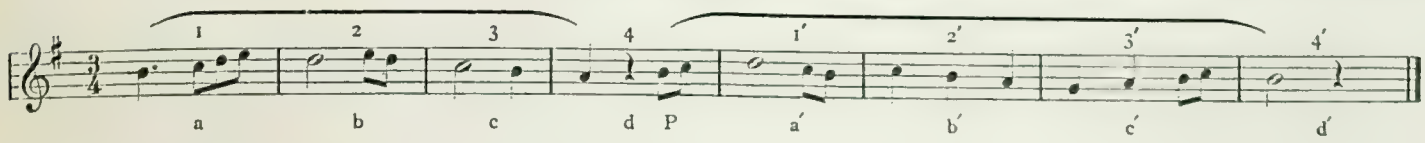
# IL "MOSAICO CLASSICO."

(BREVISSIMA ANTOLOGIA MUSICALE QUALUNQUE, DALLE ORIGINI PRIME AI NOSTRI GIORNI.)

# ESERCITAZIONI MUSICOMETRICHE

(ad erudiendum parum, ad impellendum satis).

**I. Melodia antichissima dell' Asia** (oltre duemila anni addietro). Dalla "Storia della musica antica" di Pietro Cesari, pag. 39.




Cioé: a) Verso musicale midimetro di quattro battute (1. 2. 3. 4);
b) **P** Pleonasmo;
c) Verso musicale midimetro di quattro battute (1' 2' 3' 4').

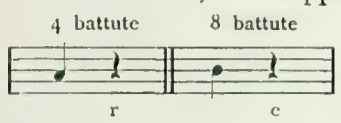
Oppure:

Verso musicale midimetro di otto battute, con pausa scritta seguente il ritmo musico.

Oppure:

Verso musicale quatrimetrico da otto battute, con rapporto di equidistanza alterato.

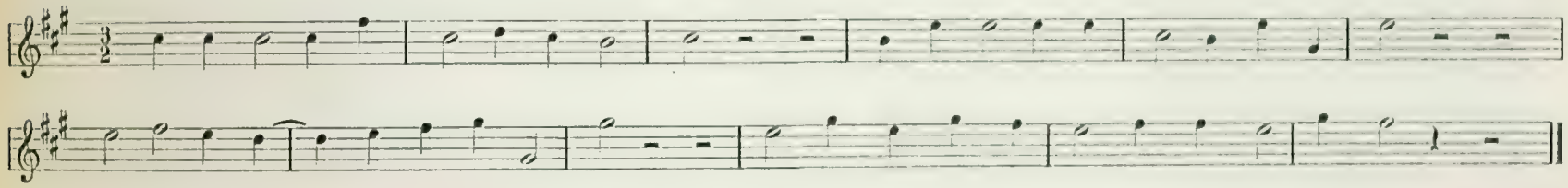
Vale a dire: Battute IV
Battute VIII =




La pausa-euritmo, in altri termini, non ha un valore uguale alla Pausa-ritmo.

---

**II. Frammenti dell' Jnno ad Apollo** (ellenismo antico).



Cioé:

Verso musicale trimetrico da sei battute, con rapporto di equidistanza scritto.

Verso musicale trimetrico da sei battute, con rapporto di equidistanza scritto.

Oppure:

Quattro versi musicali midimetri da tre battute ciascuno, con pausa scritta seguente il ritmo musico.

---

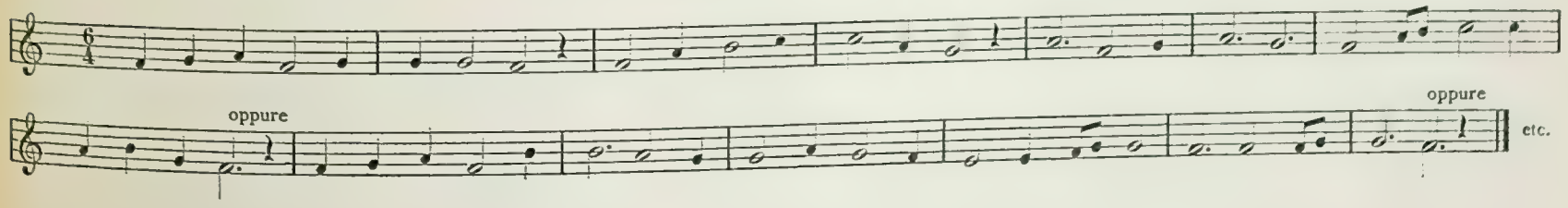
**III. Antichissima Canzone del Nilo** (Civiltà egizia preistorica) — dal **Fétis**, etc. —

Cioé:

Verso musicale midimetro da quattro battute, con pausa scritta seguente il ritmo musico.

---

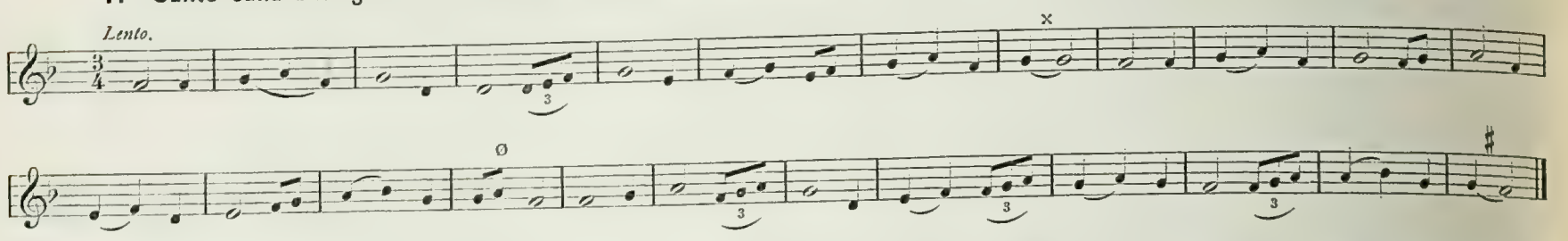
**IV. Lamento per l'Abate Hug.** (Dalla Storia della Musica Moderna dell' Hullah L. L. D.) (Da un manoscritto del secolo IX, pag. 33.)

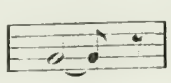
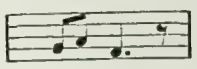
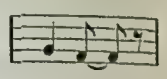


Cioé:

Verso musicale bimetrico da quattro battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro, da quattro battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da sei battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico.

**V. Canto sulla battagia di Fontaneto** (841). (Dal Coussemaker, etc.)




Intendendo la battuta segnata ×, così:  e la battuta, ø, così:  e la battuta ♯, così:  etc.

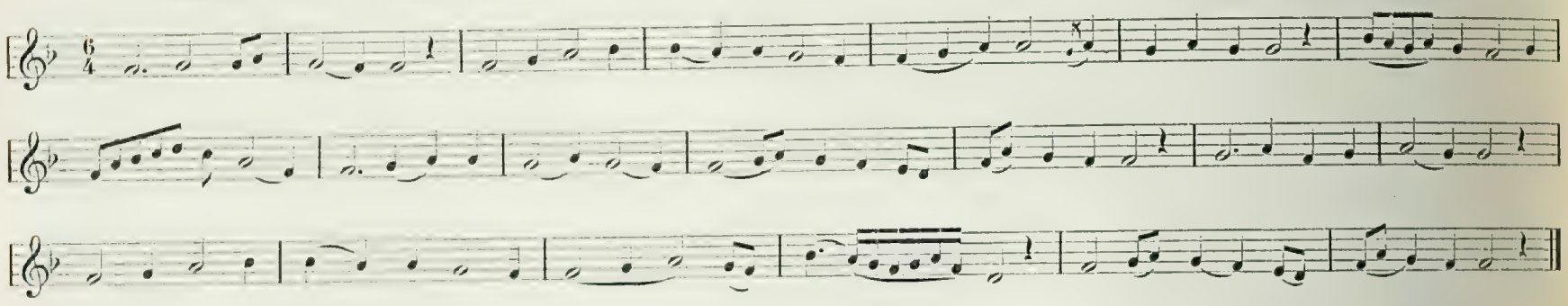
od in altro modo analogo, si avranno:

Tre versi musicali midimetri da otto battute ciascuno, con pausa presunta, seguente il ritmo musico;

Oppure:

Altri versi musicali correlativi, etc.

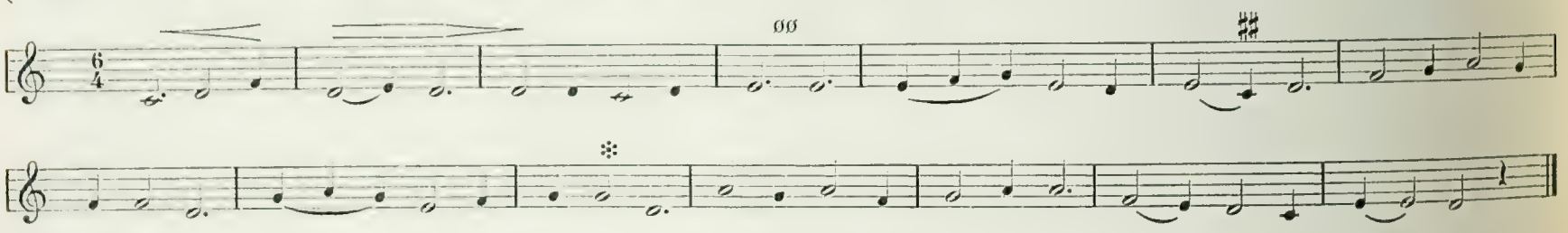
**VI. Melodia del nono secolo,** etc. (Da l'"Atlante della Musica Antica" di A. Mazzucato, Ed. Ricordi, pag. 3, No. 12.)



Cioé:

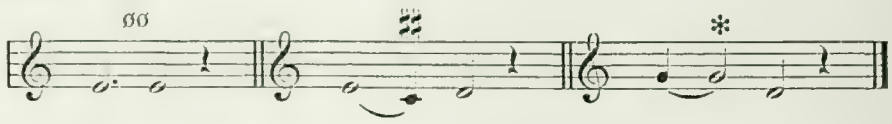
Verso musicale midimetro da due battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra;
Verso musicale midimetro da due battute, come sopra;
Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra;
Verso musicale midimetro da due battute, come sopra.

**VII. Ode a "Fille" di Orazio, etc.** (2ª. strofa: quella che fu applicata da Guido d'Arezzo al famoso: Ut queant. laxis, etc.) (10º Secolo. Dal Mazzucato. Op. citata, pag. 6, No. 19.)



Cioé:

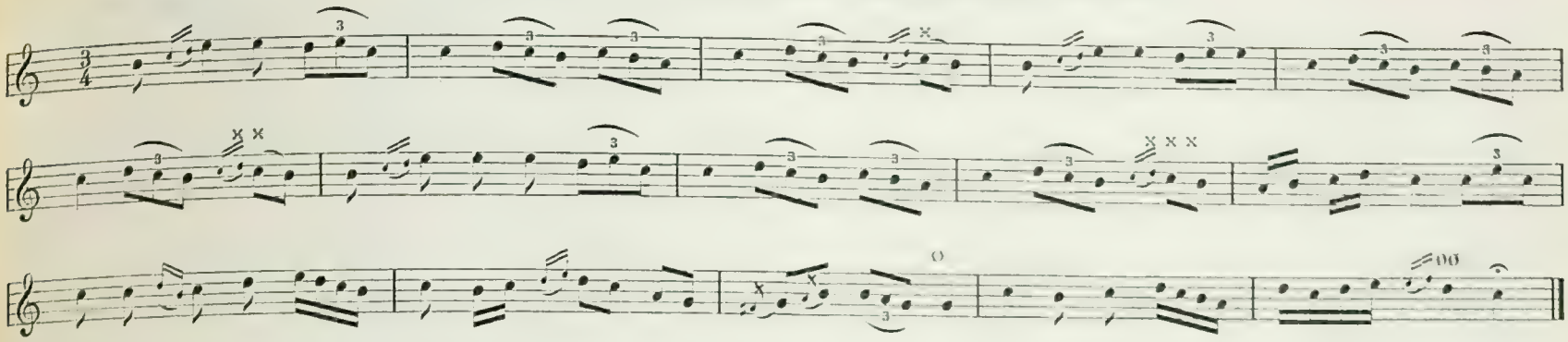
Intendendo così le battute:



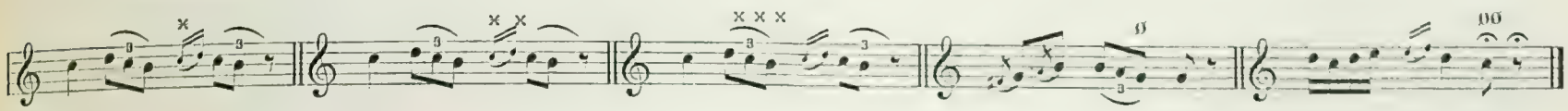
od in altro modo analago, abbiamo:

øø Verso musicale midimetro da quattro battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico;
♯♯ Verso musicale midimetro da due battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico;
✻ Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra;
Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra.
Oppure: i due ultimi versi formano un verso musicale quatrimetrico, etc., etc.

**VIII. Frammento del Secolo XI, etc.** (Dal Mazzucato, Op. cit. pag. 7, No. 21, etc., etc.)



Intendendo così le battute:

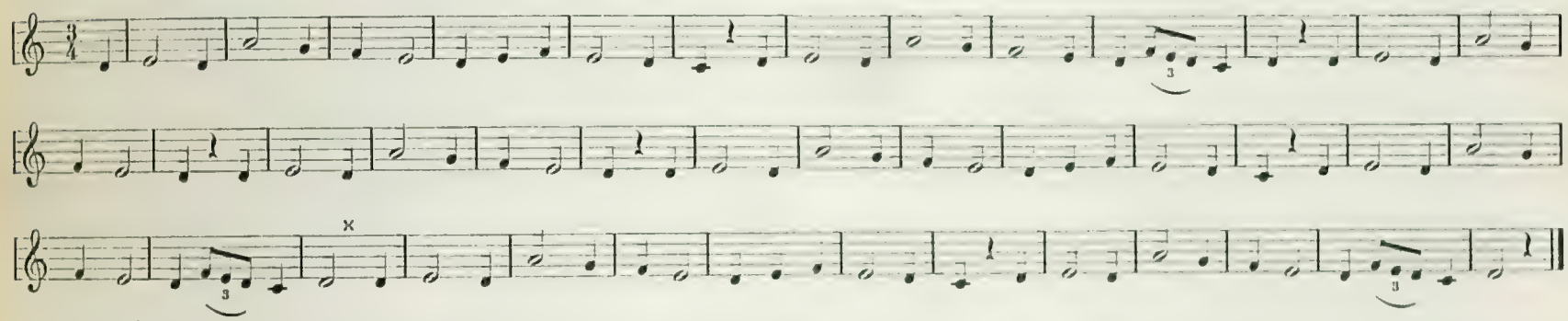


abbiamo:

× Verso musicale midimetro da tre battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico;
×× Id. — Id. — Id. — Id. — Id. —
××× Id. — Id. — Id. — Id. — Id. —
ø Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra;
øø Verso musicale midimetro da due battute, come sopra.

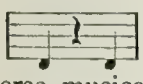
---

**IX. Aria di Danza del Secolo XII, etc.** (Dall' Hullah, dal Mazzucato, etc.)



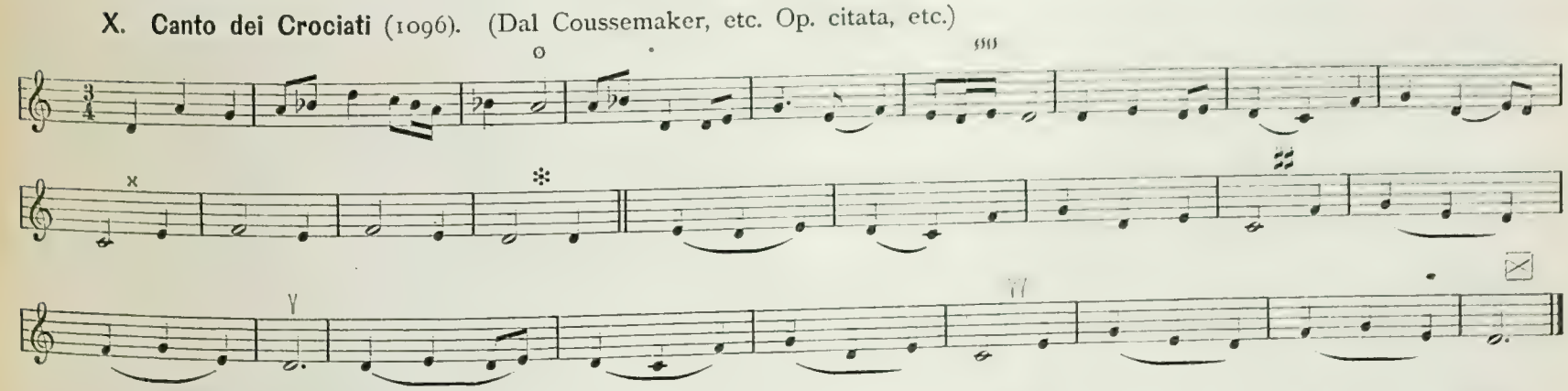
Cioé:

Verso musicale midimetro da sei battute, con pausa scritta seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da cinque battute, come sopra;
" " " " quattro " " "
" " " " quattro " " "
" " " " sei " " "

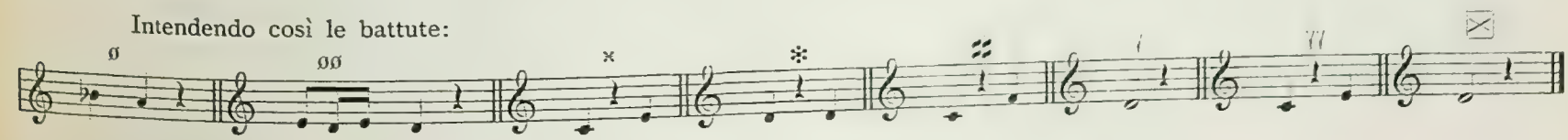
Battuta × =  Verso musicale midimetro da cinque battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da sei battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da cinque battute, come sopra.

---

**X. Canto dei Crociati** (1096). (Dal Coussemaker, etc. Op. citata, etc.)



Intendendo così le battute:

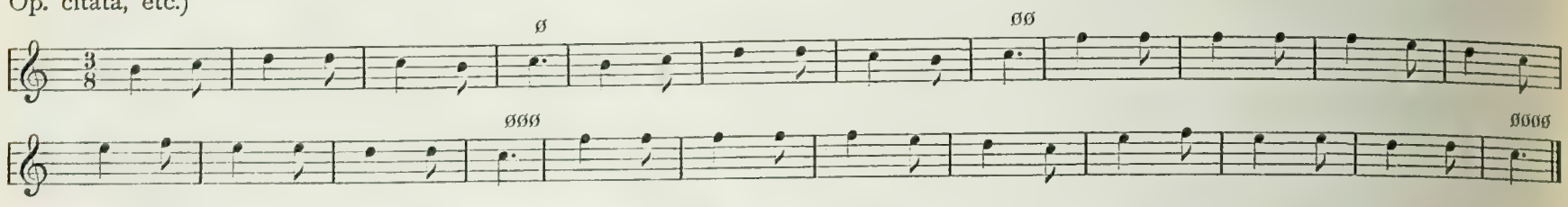


Verso musicale midimetro da tre battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da tre battute, come sopra;

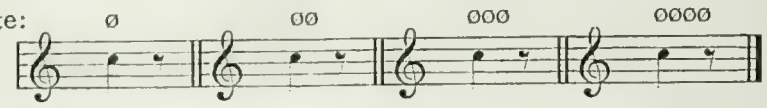
„ „ „ „ quattro „ „ „
„ „ „ „ tre „ „ „
„ „ „ „ quattro „ „ „
„ „ „ „ tre „ „ „
„ „ „ „ quattro „ „ „
„ „ „ „ tre „ „ „

---

**XI. Adam de la Hale.** Canto tratto dal "Robin et Marion", etc. (Da un manoscritto del Secolo XIII.) (Dall' Hullah, Op. citata, etc.)




Intendendo così le battute:

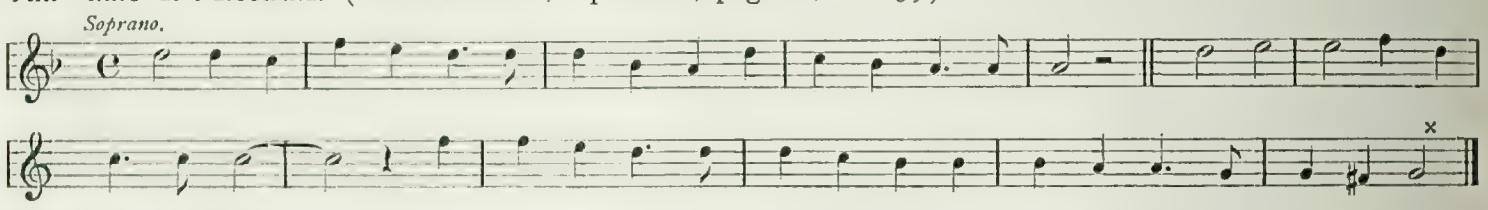



abbiamo:

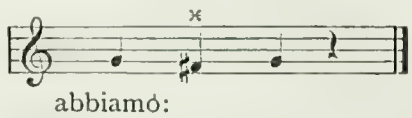
Verso musicale quatrimetrico da otto battute, con rapporto di equidistanza eliso e pausa seguente il ritmo musico;
Verso musicale octometrico con rapporto di equidistanza eliso e pausa seguente il ritmo musico.

---

**XII. Inno di Palestrina.** (Dal Mazzucato, Op. citata, pag. 21, No. 39.)



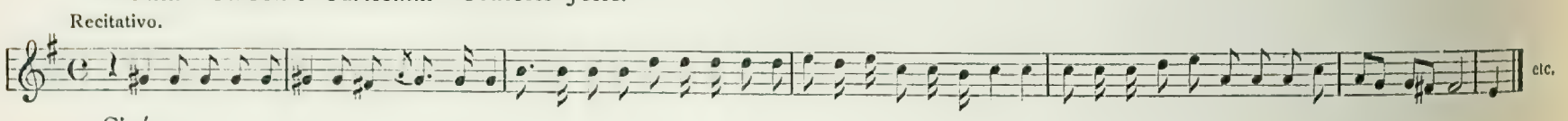

Intendendo così la battuta:



abbiamo:

Verso musicale midimetro da cinque battute, con pausa seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra;
Verso musicale midimetro da quattro battute, con pausa presunta, seguente il ritmo musico.

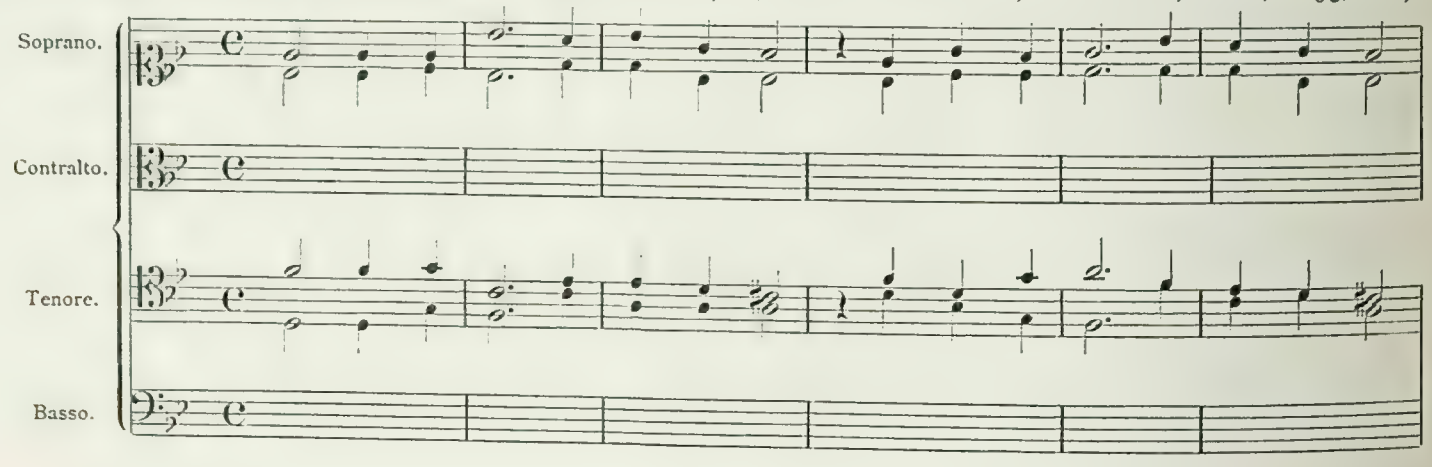
**XIII. Giacomo Carissimi.** Oratorio Jefte.

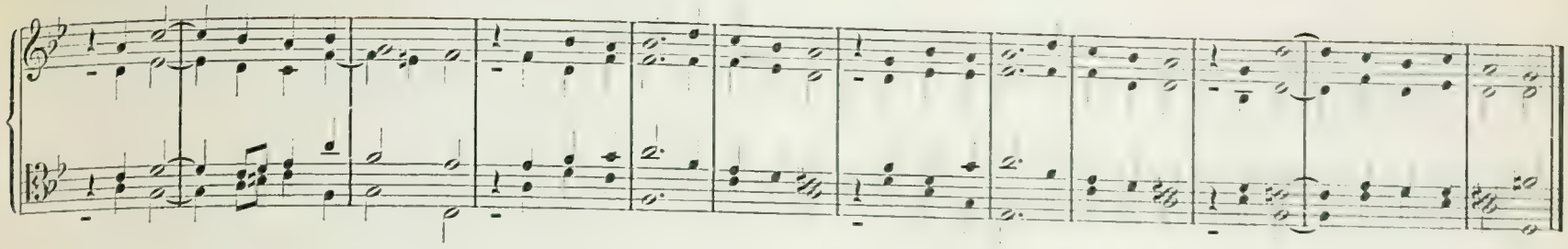



Cioé:

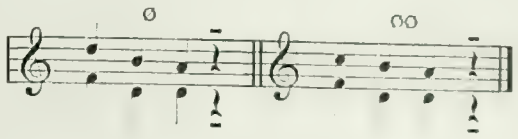
Verso musicale midimetro da sette battute, con pausa scritta, precedente il ritmo musico.

**XIV. Canto di Adolfo Gustavo Lutzen.** (Anno 1630.) (Dalla Raccolta etc., di T. Paul, Paris, 1855, etc.)



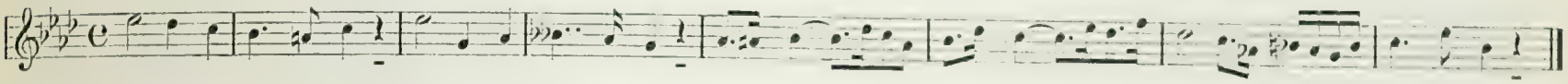


etc.

Intendendo così le battute  od in modo analogo abbiamo:

1°. Verso musicale trimetrico da sei battute, con rapporto di equidistanza eliso;
2°. Due versi musicali trimetrici da sei battute l'uno, con pausa scritta, precedente il ritmo musico.

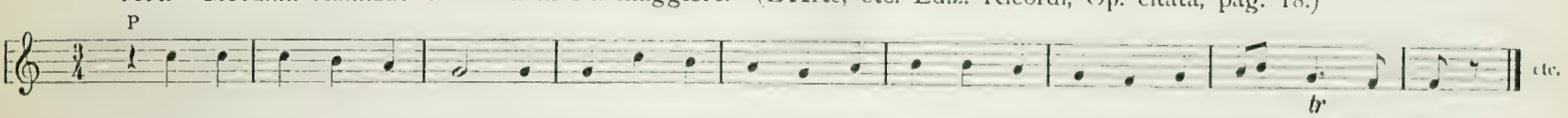
**XV. G. L. Dussek:** "Le retour à Paris". (L'Arte antica e moderna, Edizione Ricordi, pag. 12, etc.)



etc.

Cioé:
Verso musicale bimetrico da quattro battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra.

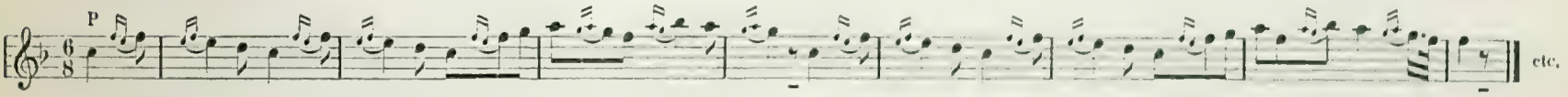
**XVI. Giovanni Kuhnau:** Sonatina in Fa maggiore. (L'Arte, etc. Ediz. Ricordi, Op. citata, pag. 18.)



etc.

Verso musicale midimetro da otto battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico, etc. (od altro modo etc.).

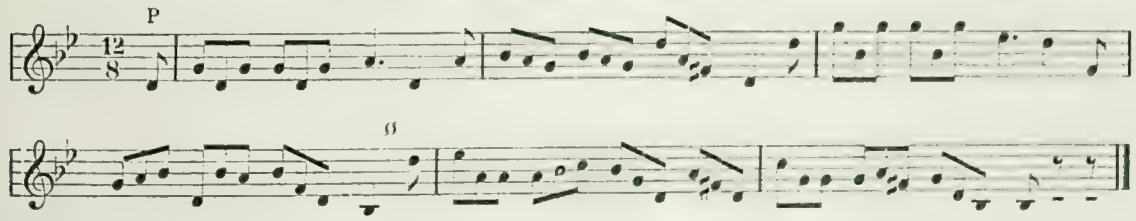
**XVII. Francesco Couperin:** Sœur monique. Rondó. (L'Arte antica e moderna, etc. Ediz. citata, pag. 27.)



etc.

Verso musicale quatrimetrico da otto battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

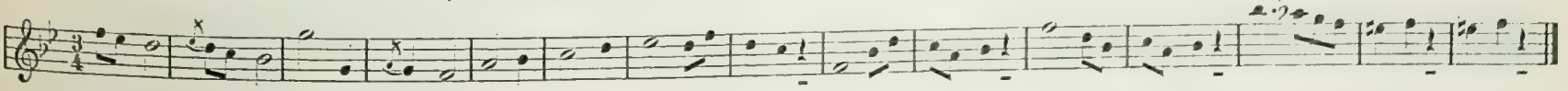
**XVIII. G. F. Haendel:** Giga. (Opera precitata, pag. 110, etc.)



Intendendo così la battuta
abbiamo:

Due versi musicali midimetri, il primo da quattro battute con pausa presunta, seguente il ritmo musico; il secondo da due battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico.
O meglio: verso musicale midimetro da sei battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

**XIX. C. Gluck:** Album. (Ediz. Peters, pag. 12, etc.).



Cioé:
Verso musicale midimetro da otto battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

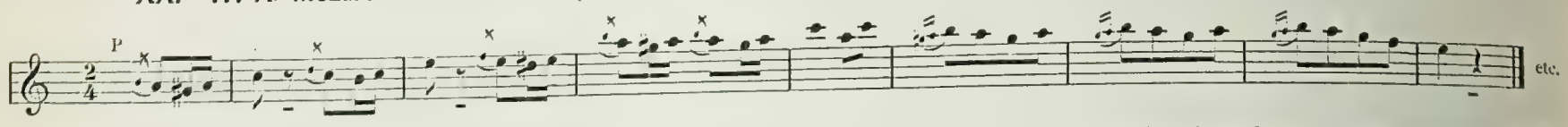
nonché:

Verso musicale bimetrico da quattro battute, con rapporto di equidistanza scritto e pausa seguente il ritmo musico.

Verso musicale midimetro da due battute ed altro verso musicale midimetro da una battuta, entrambi con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

---

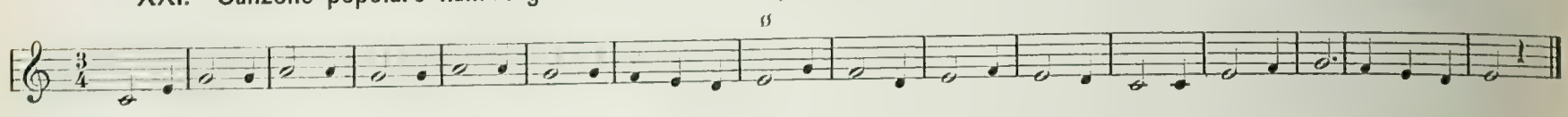
**XX. W. A. Mozart:** Marcia turca. (L'Arte, etc. Op. citata, pag. 61.)



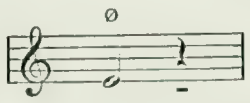

Verso musicale midimetro da otto battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico (od altro modo proseguendo nel testo analogo, etc.).

---

**XXI. Canzone popolare fiamminga del secolo XIV.** (Conditor alme siderum, etc.) (Dal Mazzucato, etc., pag. 8, No. 23.)



Cioé:

Intendendo così la battuta  abbiamo:

Verso musicale octometrico con rapporto di equidistanza eliso e pausa seguente il ritmo musico.

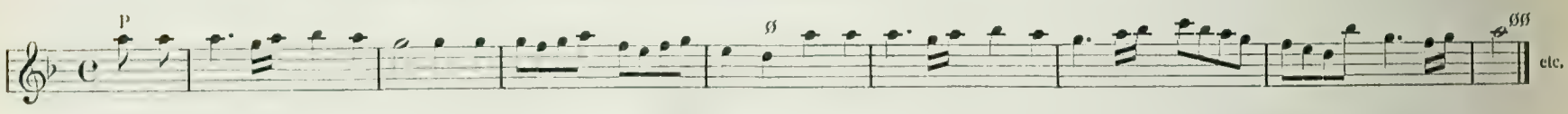
---

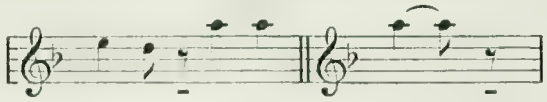
**XXII. Domenico Scarlatti:** Fuga del gatto. (L'Arte antica e moderna. Ediz. Ricordi pag. 80, etc.)

Verso musicale midimetro da sei battute, con pausa seguente il ritmo musico.

---

**XXIII. G. S. Bach:** Gavotta I^a^. (L'Arte, etc. Op. citata, Ediz. idem. pag. 27.)

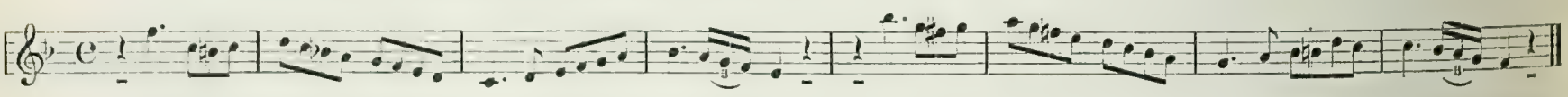



Intendendo così le battute  od in altro modo analogo:

Verso musicale quatrimetrico da otto battute, con rapporto di equidistanza eliso e pausa presunta, seguente il ritmo musico (od altro modo qualsiasi analogo).

---

**XXIV. Fr. Kuhlau:** Sonatinen, etc. (Ediz. Litolff's Verlag, pag. 14.)



Verso musicale polimetrico da otto battute, con rapporto di equidistanza scritto, e pausa scritta precedente o seguente il ritmo musico.

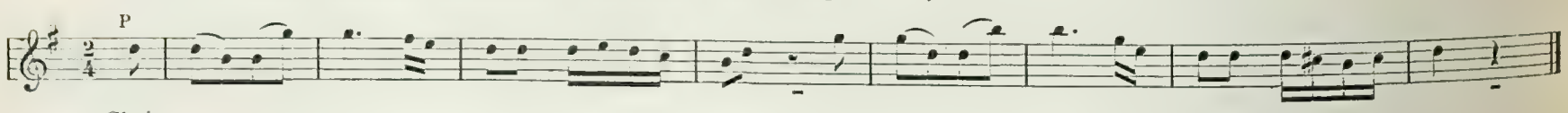
Oppure:

Due versi musicali midimetri da quattro battute ciascuno, con pausa scritta precedente o seguente il ritmo musico.

Esempio caratteristico.

---

**XXV. Muzio Clementi:** Sonatinen. (Colléction Litolff, pag. 6, etc.)

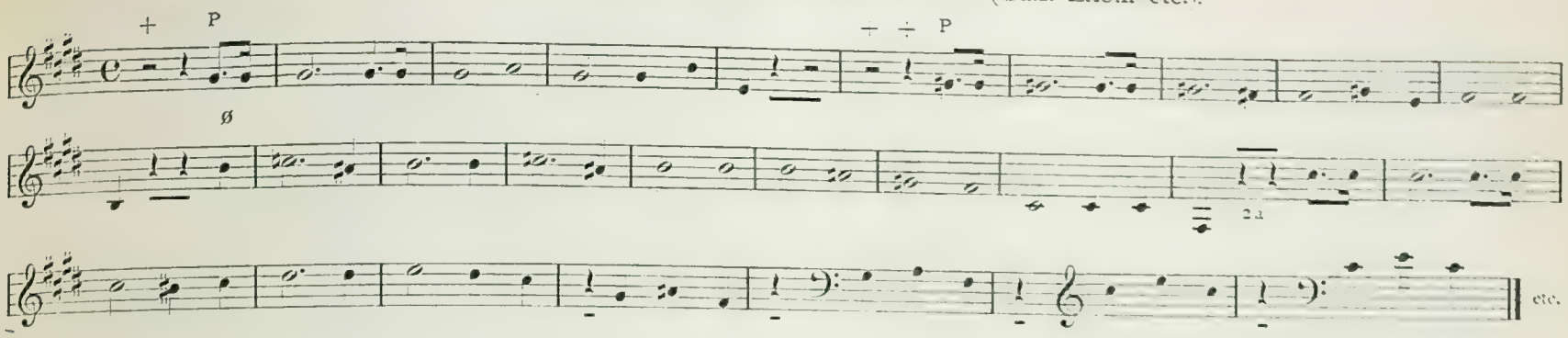



Cioé:

Verso musicale quatrimetrico da otto battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

---

**XXVI. L. Van Beethoven:** Sonata quasi Fantasia in Do diesis minore (Ediz. Litolff etc.).

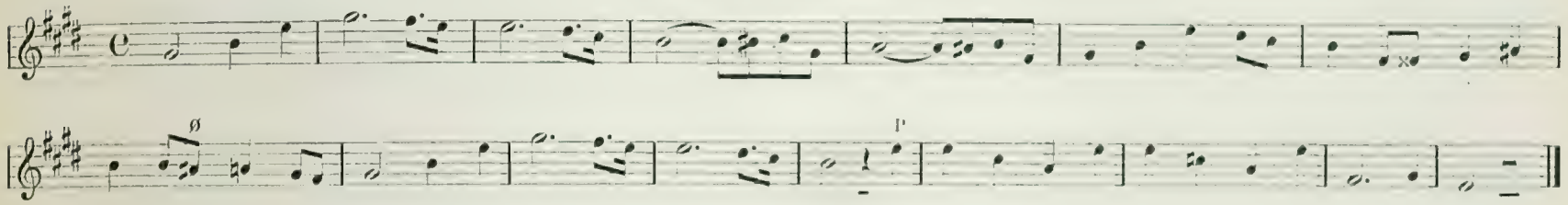


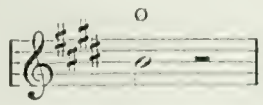

+ e + + = pause figurative; ø Pleonasmo P.

Verso musicale midimetro da quattro battute, con Pleonasmo, con pausa scritta, seguente il ritmo musico; Verso musicale midimetro da cinque battute con Pleonasmo, come sopra; Verso musicale midimetro da otto battute, come sopra; Verso musicale midimetro da quattro battute e pausa (la 2ª) scritta, precedente il ritmo musico; quattro versi musicali midimetri di una battuta ciascuno con pausa scritta, precedente il ritmo musico.

Oppure: Verso musicale polimetrico da quattro battute con due rapporti scritti di equidistanza: $\frac{I}{II}$ e $\frac{I}{II}$: Euritmia compresa in due battute: l'una per la pausa-ritmo e l'altra per la pausa-euritmo.

**XXVII. H. A. Wollenhaupt:** Morceau Caractéristique (Colléction Litolff, etc. pag. 26).



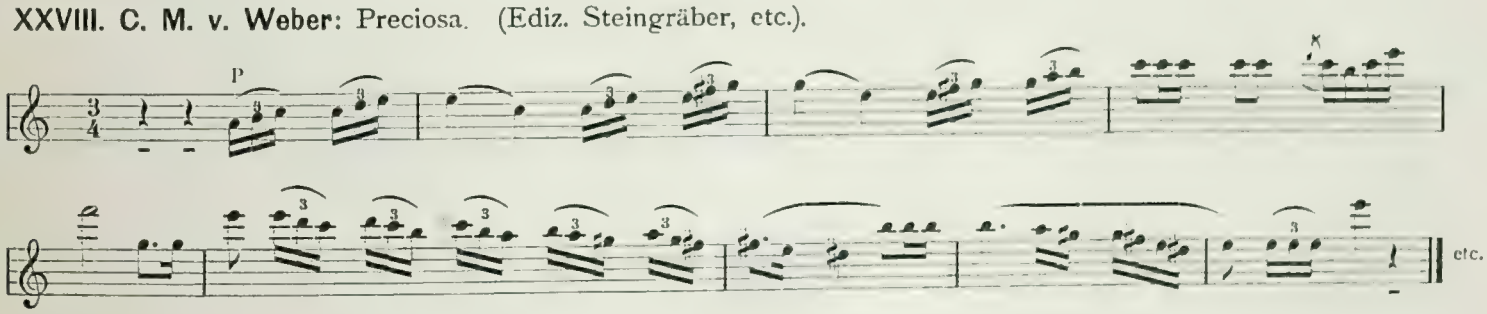

Intendendo così la battuta  od in altro modo analogo, abbiamo:

Verso musicale octometrico da sedici battute con rapporto di equidistanza eliso (per la pausa-ritmo).

Oppure: tre versi musicali midimetri: il 1° da otto battute con pausa elisa, seguente il ritmo musico; gli altri due da quattro battute l'uno e pausa scritta, seguente il ritmo musico.

P = Pleonasmo.

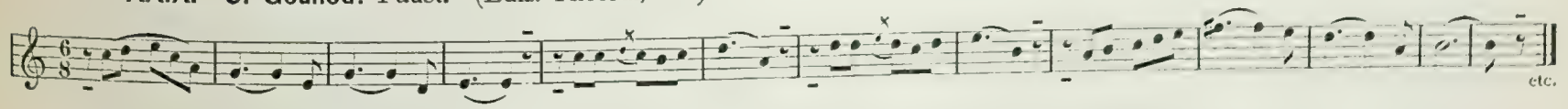
**XXVIII. C. M. v. Weber:** Preciosa. (Ediz. Steingräber, etc.).




P = Pleonasmo.

Verso musicale midimetro da otto battute con Pleonasmo e pausa scritta, seguente il ritmo musico, etc.

**XXIX. C. Gounod:** Faust. (Ediz. Ricordi, etc.).



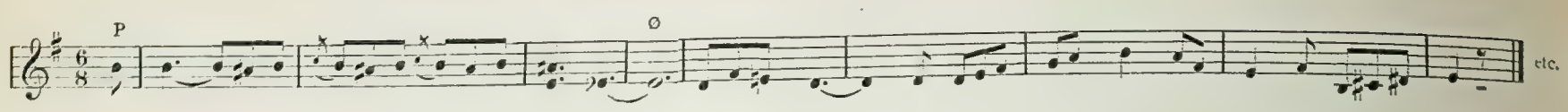

Versi musicali assai caratteristici. Difatto possono intendersi, fra i tanti modi analoghi:

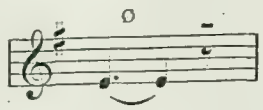
1°. Verso musicale midimetro da quattro battute con pausa scritta, seguente o precedente il ritmo musico;

2°. Verso musicale bimetrico da quattro battute con pausa scritta, come sopra;

3°. Verso musicale midimetro da cinque battute con pausa scritta, precedente il ritmo musico, o con pausa elisa, seguente il ritmo musico medesimo, etc.

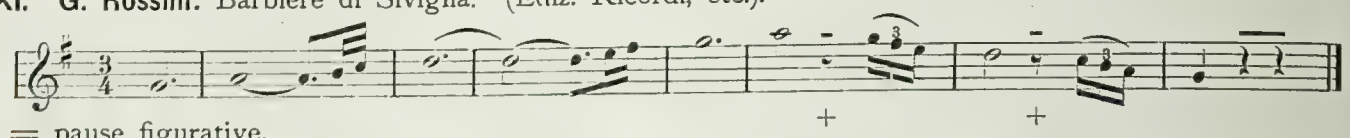
**XXX. D. F. S. Auber:** Muta di Portici. (Ediz. Ricordi, etc.).




Intendendo, per esempio, la battuta ø così:  od in altro modo analogo, abbiamo:

1°. Verso musicale midimetro da quattro battute con Pleonasmo (P) e pausa elisa seguente il ritmo musico;
2°. Verso musicale midimetro da cinque battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

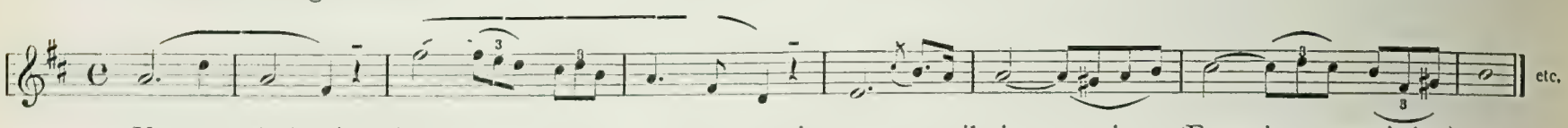
**XXXI. G. Rossini:** Barbiere di Siviglia. (Ediz. Ricordi, etc.).



+ + = pause figurative.
Verso musicale midimetro da otto battute con pausa scritta seguente il ritmo musico.

* * *

**G. Rossini:** Guglielmo Tell.

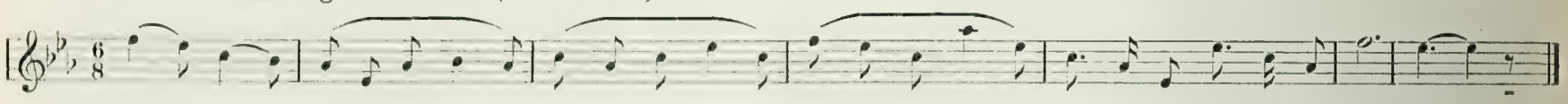



Verso musicale bimetrico da otto battute, con pausa scritta seguente il ritmo musico. (Esempio caratteristico.)

**XXXII. Riccardo Wagner** (del Wagnerismo). Alcuni *Leitmotive* delle opere: Tristano ed Isolta, L'Oro del Reno, Walkyria, Sigfrido, Crepuscolo degli Dei, Parsifal, Maestri Cantori, etc. (Ediz. Ricordi, etc.).

a) L'Anello del Nibelungo (Trilogia, etc.).

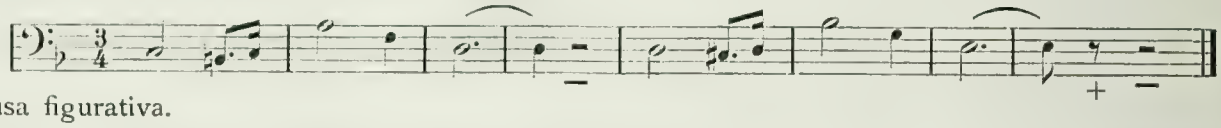
1°. Tema delle Figlie del Reno *(Oro del Reno)*.



Verso musicale midimetro da sette battute con pausa scritta seguente il ritmo musico.

* * *

2°. Tema della pena d'amore dei Velsunghi (*Walkyria*).



+ = pausa figurativa.
Verso musicale quatrimetrico da otto battute, con rapporto di equidistanza scritto e pausa seguente il ritmo musico.

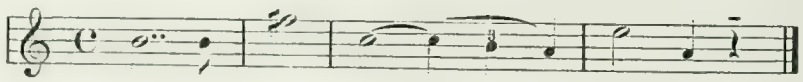
* * *

3°. Melodia della decisione d'amare *(Sigfrido)*.

Verso musicale midimetro da quattro battute, con pausa scritta precedente il ritmo musico.

* * *

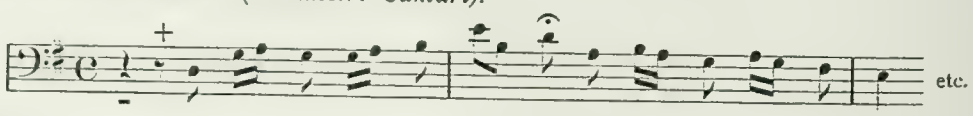
4°. Tema del giuramento *(Il Crepuscolo degli Dei)*.



Verso musicale midimetro da quattro battute, con pausa scritta seguente il ritmo musico.

* * *

5°. Tema della serenata di Beckmesser *(I Maestri Cantari)*.




+ = pausa figurativa.

Verso musicale midimetro da tre battute, con pausa scritta, precedente il ritmo musico.

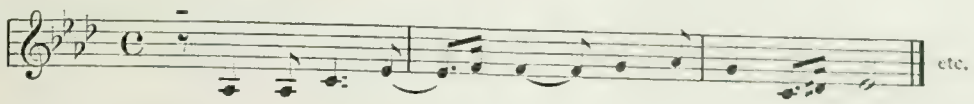
* * *

6°. Tema della morte *(Tristano ed Isolta).*

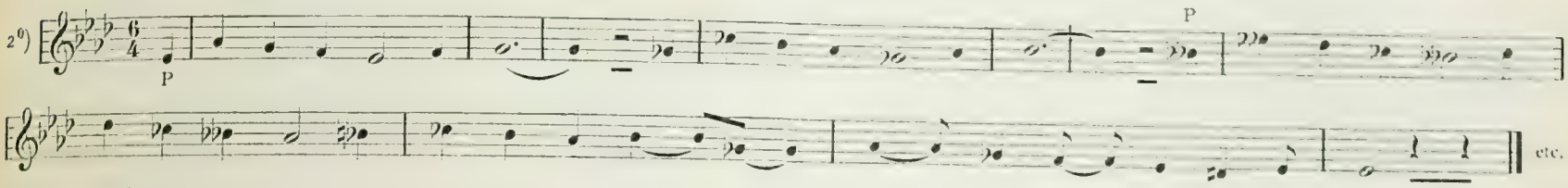
Verso musicale midimetro da quattro battute, con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

* * *

7°. Il motto dell' agape d'amore *(Parsifal).*

1°) 


Oppure: Il tema della fede *(Parsifal).*

2°) 


Cioé:

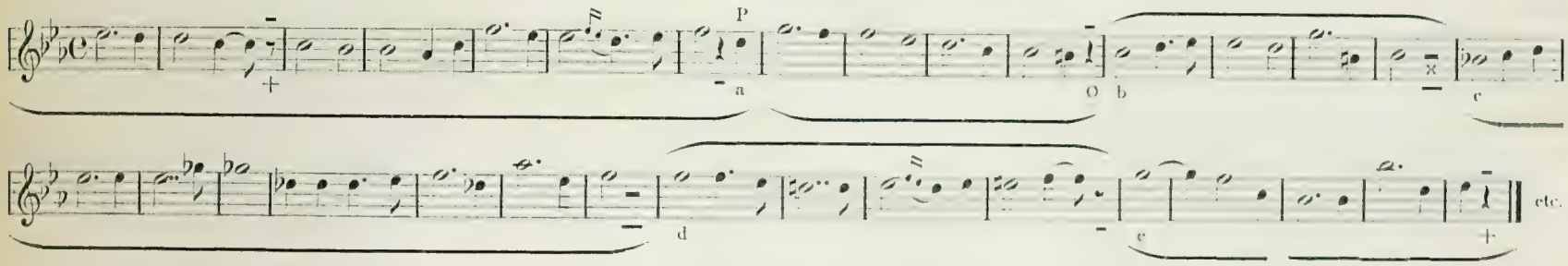
1°. Verso musicale midimetro da tre battute con pausa scritta precedente il ritmo musico.

2°. P = Pleonasmo; Verso musicale trimetrico da sei battute, con rapporto di equidistanza scritto e pausa seguente il ritmo musico; Verso musicale midimetro da cinque battute con pausa scritta seguente il ritmo musico.

P = Pleonasmo.

* * *

**Riccardo Wagner** (non del Wagnerismo): Lohengrin (Ediz. Ricordi, etc.).




+ = pausa figurativa.

P = Pleonasmo.

a) Verso musicale midimetro da sette battute con pausa scritta seguente il ritmo musico;

b) Verso musicale quatrimetrico da otto battute con rapporto di equidistanza alterato:

pausa-ritmo: ; pausa-euritmo: ; cioé: ; quindi: = .

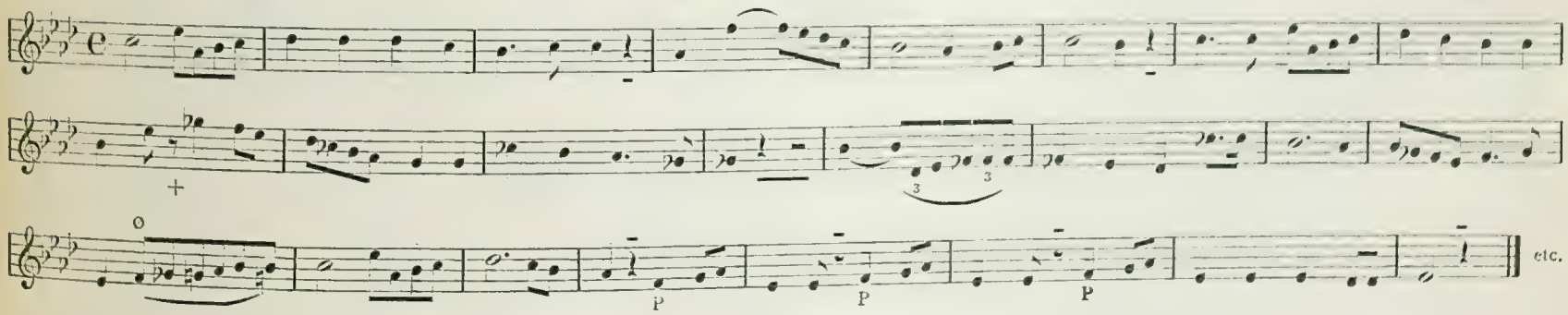
c) Verso musicale midimetro da otto battute con pausa scritta seguente il ritmo musico;

d) Verso musicale midimetro da quattro battute, come sopra;

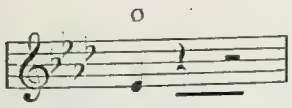
e) Verso musicale midimetro da cinque battute, come sopra.

---

**XXXIII. Giuseppe Verdi:** Avemaria (dell' "Otello") etc. (Ediz. Ricordi, etc.)




+ = pausa figurativa.

Intendendo così la battuta o  od in altro modo analogo abbiamo:

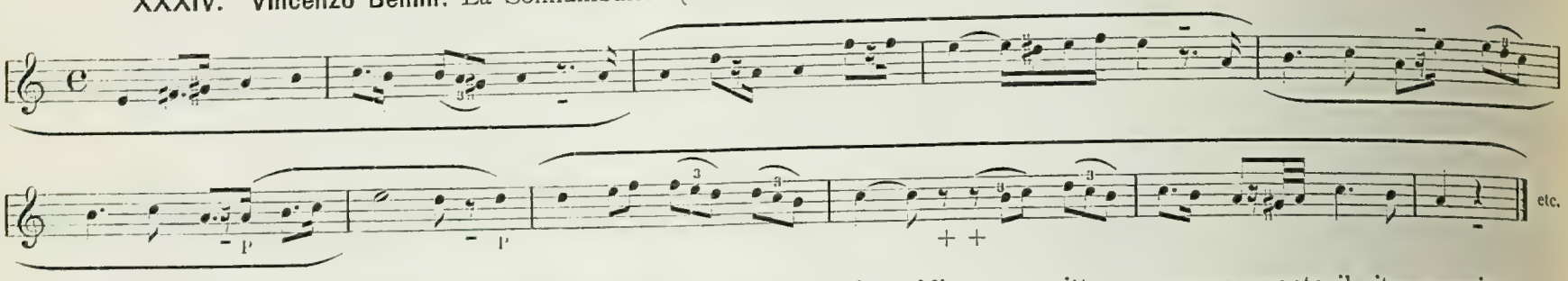
Verso musicale trimetrico da sei battute con rapporto scritto di equidistanza e pausa seguente il ritmo musico;

Verso musicale midimetro da sei battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da sei battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico;

N.B. — In tal modo questi due ultimi versi midimetri costituirebbero un verso musicale semetrico da dodici battute con rapporto di equdistanza eliso (per la pausa-euritmo, etc.).

Quattro versi musicali midimetri: il 1° da tre battute; il 2° ed il 3° da una battuta ciascuno con Pleonasmo (P); il 4° da due battute con Pleonasmo; tutti con pausa seguente il ritmo musico, etc.

**XXXIV. Vincenzo Bellini:** La Sonnambula. (Ediz. Ricordi, pag. 74.)

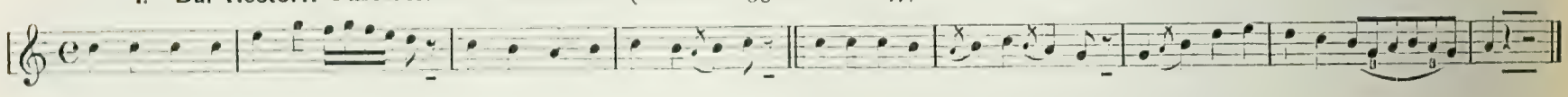



Verso musicale bimetrico da quattro battute con rapporto di equidistanza scritto e pausa seguente il ritmo musico;
Verso musicale monometrio od unimetrico da due battute, come sopra;
Verso musicale midimetro da una battuta con pleonasmo P e pausa seguente il ritmo musico;
Verso musicale midimetro da quattro battute, con pleonasmo P e pausa scritta seguente il ritmo musico.
+ + = pause figurative. (Od altro modo analogo).

# Canti popolari.

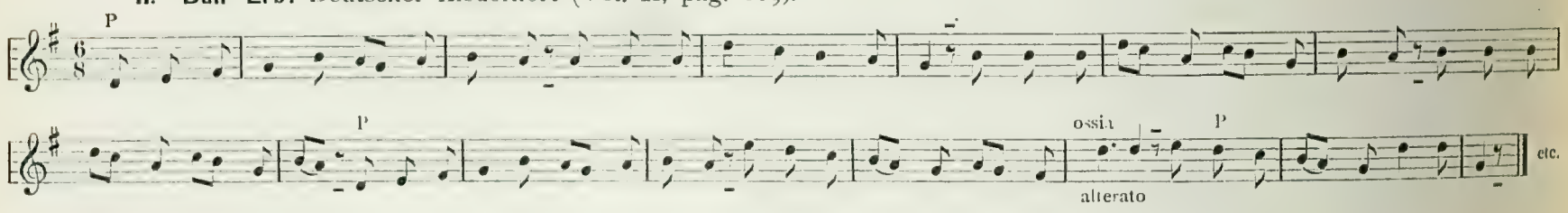
**Esempî:** (Omettiamo il comento esegetico, perché facilissimo).

**I. Dal Restori:** Pastorella di Marcabrun (Tra il 1135 ed il 1147).



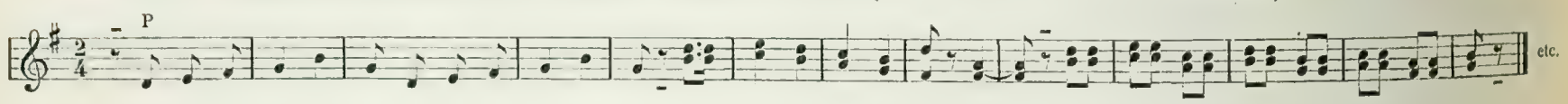
* * *

**II. Dall' Erb:** Deutscher Liederhort (Vol. II, pag. 169).



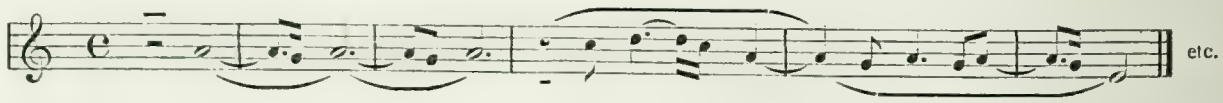

* * *

**III. La Bandiera tricolore:** Canto popolare italiano del '48. (Raccolta, etc. Ediz. Ricordi, etc.)



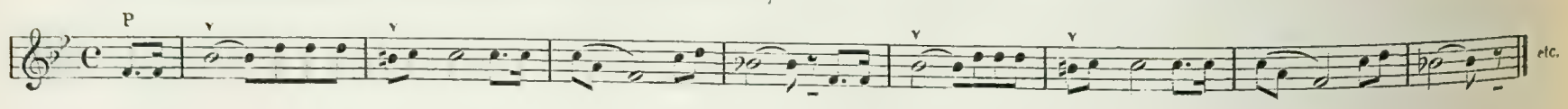

* * *

**IV. Canto popolare giapponese:** Dallo Shōchikubai (Secolo XIX).



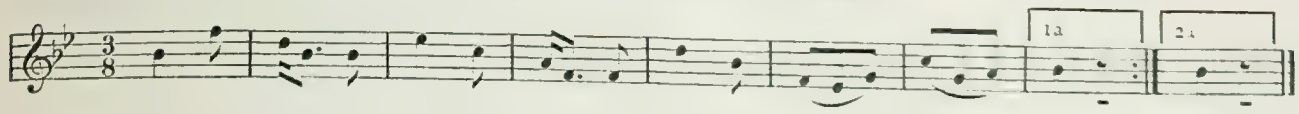

* * *

**V. Aria francese:** Dal Brendel, etc. (Secolo XVIII).



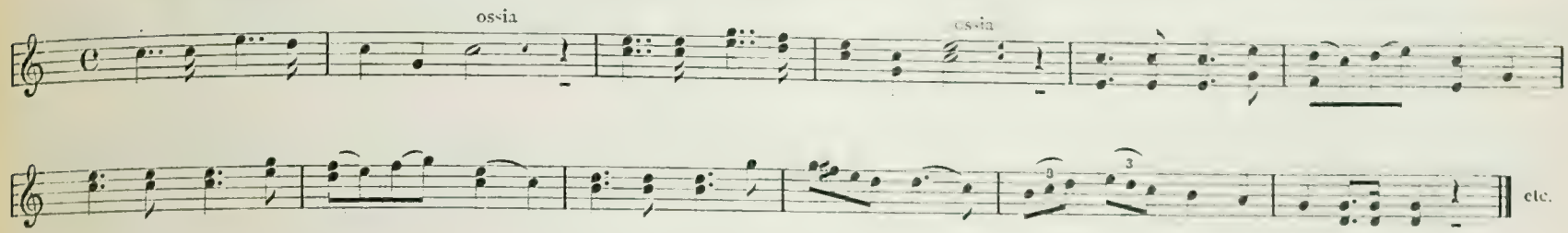
* * *

**VI. Canzone inglese:** Dal Renaud de Vilbac. (Secolo XVII. 2ª metà).




* * *

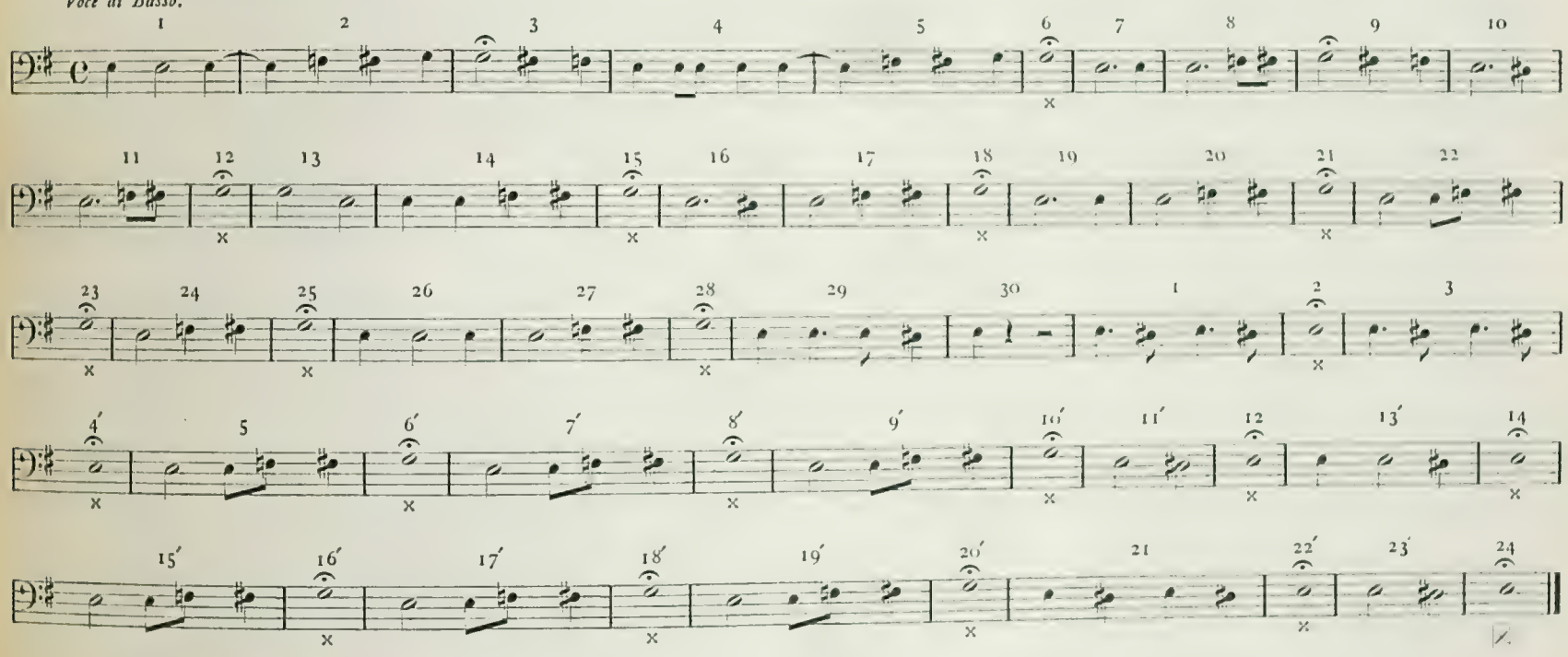
**VII. Chant national américain:** Dal Lenz, etc.




# Aritmia Musicale.

**I. "Canzone degli Antropofagi"** (Dal Lichtenthal: Dizionario e Bibliografia della Musica, 1º. Volume).

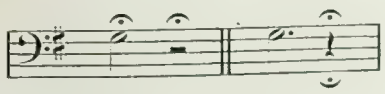
*Voce di Basso.*



E'dificilissimo intenderne alcum che.

Tuttavia sono possibili diverse ipotesi.

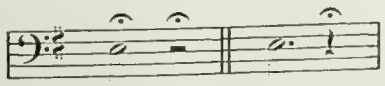
1º) Le battute segnate × possono tutte intendersi così:



od in altro modo analogo;

ed in tal caso si avrebbe una serie di versi musicali midimetri con la pausa-ritmo elisa e seguente il ritmo musico.

2º) La battuta ⨯ terminale puó intendersi così:



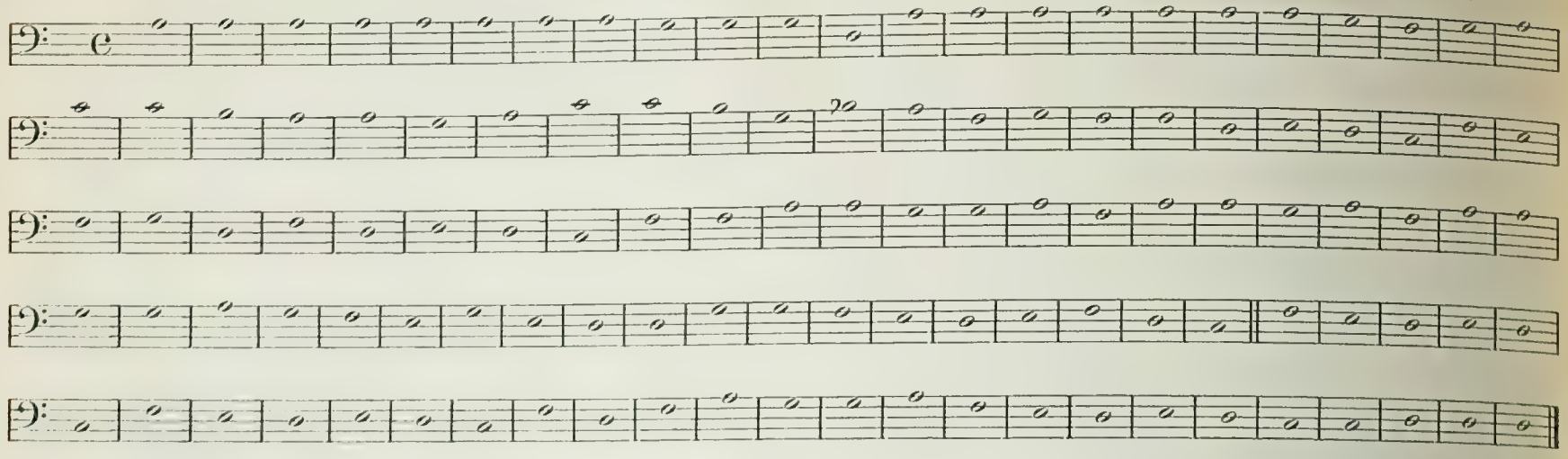
od in altro modo analogo;

ed in tal caso si avrebbe: progressione della pausa-ritmo: battute trenta; progressione della pausa-euritmo: battute ventiquattro.

Rapporto di equidistanza eliso: $\frac{\text{pausa-ritmo XXX}}{\text{pausa-euritmo XXIV}}$

Quindi: un esempio di tipica Aritmia musicale. (Od altro modo analogo qualsiasi).

**II. Prosa di Montpellier.** (Da un manoscritto del X secolo.) (Dall' Hullah, Op. citata, pag. 29, etc.)



Qui la discussione sarebbe semplicemente impossibile. La cosa migliore, perció, si é quella di considerare questa "Prosa" come un altro esempio di Aritmia musicale.

Nei Rituali della Chiesa Romana (cioé: in certe pergamene antiche) trovansi altri saggi di Aritmia musicale, modellata su la predetta Prosa, secondo che ce ne avverte, ad esempio, il Baini.

Di Aritmie musicali, ma molto discutibili (e, fors' anche, improprie o non vere) ce ne offrono gli Antifonarî della Chiesa Romana (canto gregoriano) il Mazzucato, il Coussemaker, il Fétis, il Gevaert, etc., etc.

I classici della Musica, in questi ultimi tre secoli, a giudicare rigorosamente, pare che non ce ne offrano per nulla. Forse qualche nebulositá schumanniana o wagneriana od altro consimile potrebb' essere discutibile.

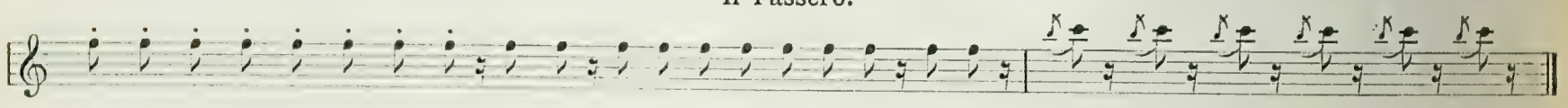
Del resto l'Aritmia musicale, psicologicamente, s'immedesima, come vedremo in appresso, con la musica scimiesca.

# Zoomusica.

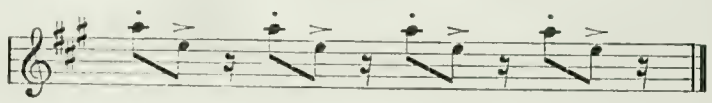
Aliquid amplius invenies in silvis
quam in libris. *S. Bernardo.*

Eccone degli esempî:

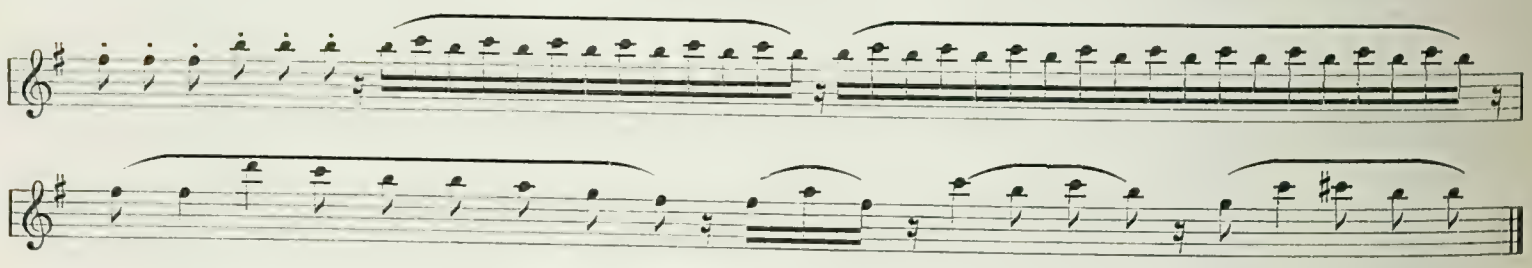
Il Passero.



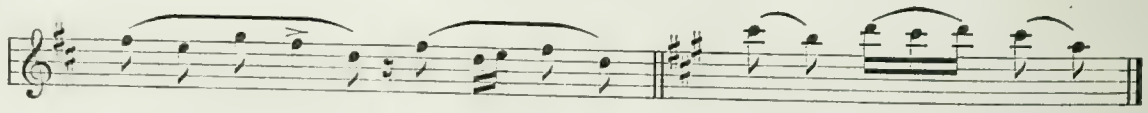
Il Cucolo.



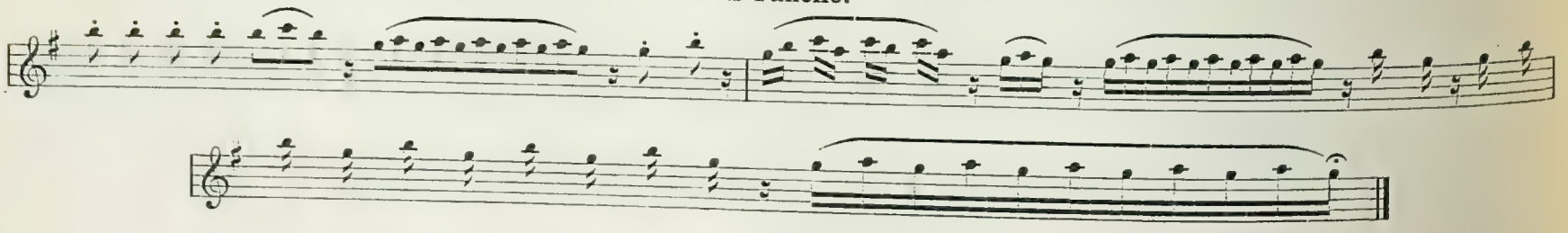
Il Canarino.



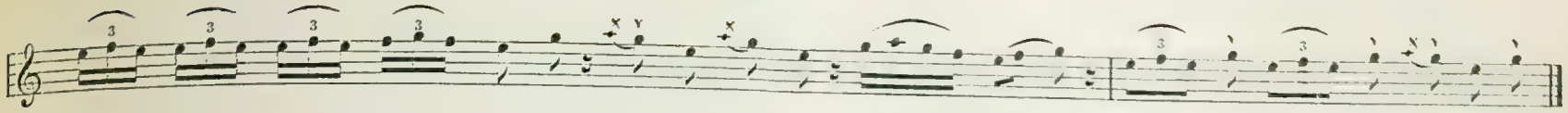
La Tortorella.



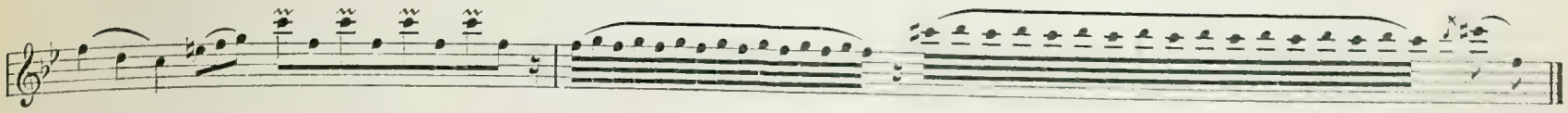
Il Fanello.



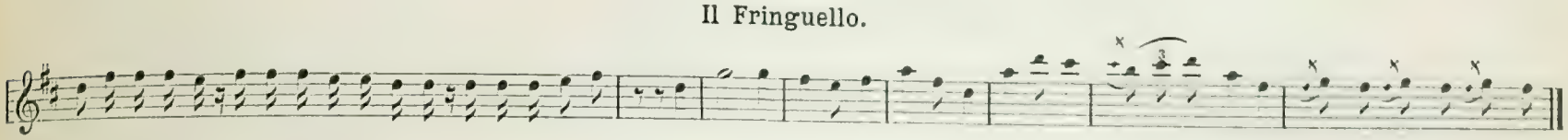
L'Allodola.



Il Tordo.



Il Fringuello.



L'Usignolo.

etc. etc.

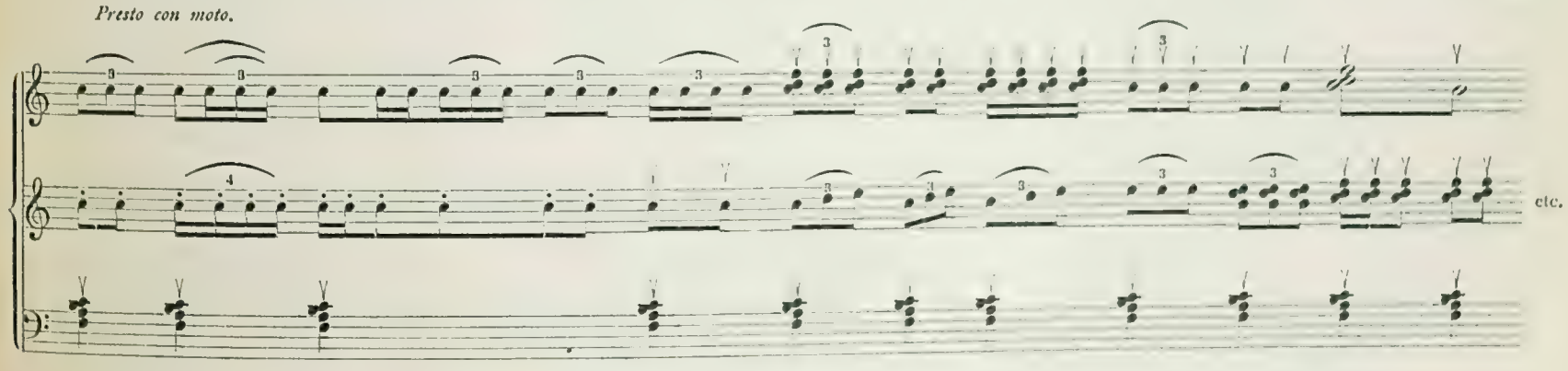
Si potrebbe qui osservare, col Mazzucato, che "senza tonalitá e ritmo non ci é musica". Quindi una zoomusica non esiste, o non é possibile, o non sarebbe apprezzabile per noi umani, in nessun caso. E ció a dir proprio nulla. Molti, ad esempio, il Marchetti nel Coro del "Ruy-Blas", il Petrella nell' Atto 1° de "I Promessi Sposi", il Leoncavallo nella "Aria degli uccelli" dei "Pagliacci", il Millöcker nella Romanza de "Il venditore di uccelli", il Sanfiorenzo, il Liszt e tanti altri, in varî pezzi strumentali, hanno voluto riprodurre, segnatamente, il canto degli uccelli. Ma, per quanto pregevole l'opera loro estetica, per altrettanto dessa eccede la realtá in una maniera assolutamente arbitraria ed irreparabile. Si direbbe, cioé, che trattasi del canto di un *uccello-uomo.* Anche: *la musica degli uccelli,* della quale vorrebbero darci ad intendere parecchi, scrittori, é una espressione banale ed assai impropria, e che correggeremo, col Paolucci, in quest' altra: Il canto degli uccelli.

Ricordiamoci, del resto, le auree e dottissime parole di Francesco De Sanctis: "tutta la psicologia dell' uccello è nel suo canto". Or: tutta la psicologia non é la musica in nessuna classe animale: dal ragno, sensibilissmo alla azione dei suoni, allo uomo, creatore e genio dell' arte musicale.

Cosi pure si é voluto accennare, da alcuni scrittori, alla musica scimiesca, a dirla con le parole del Fiedler, a scimie cantatrici, concertiste, etc. Di vero ci è questo: che, cioé, le chimpanzé si riuniscono a frotte, per eseguire dei concerti strumentali (?), battendo dei legni vuoti e sonori, come ce ne testimoniano Letourneau, Savage, Houzeau ed altrettali.

Di questo genere di musica strumentale, che Iddio ne guardi, scansi e liberi! daremo qua appresso un' idea ed un saggio:

*Presto con moto.*




Vi si aggiungano eziandio delle grida altissime, ad una voce od a coro, etc., etc.

Inoltre, trascrivendo musicalmente i canti degli uccelli canori, secondo il nostro sistema musicale vigente, come ha fatto il Paolucci, per esempio, risulta:

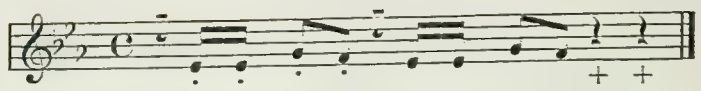
**Fringuello** (il miglior verso).

Verso musicale midimetro caratteristico da tre battute, con pausa scritta precedente e seguente il ritmo musico.

+ e + = pause figurative.

* * *

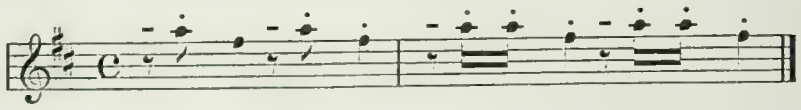
**Civetta.**



Verso musicale protometrico da una battuta con pausa scritta, seguente o precedente il ritmo musico.
+ + = pause figurative.

* * *

**Cuculo** (Cucca).



Verso musicale polimetrico da due battute, con rapporto di equidistanza scritto e pausa precedente il ritmo musico.

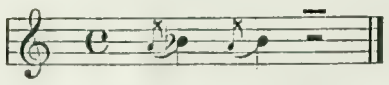
* * *

**Assiólo** (Chiù).

Verso musicale protometrico da una battuta, con pausa scritta precedente il ritmo musico.

* * *

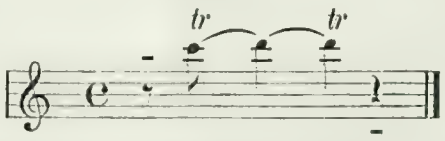
**Gruccione.**



Verso musicale midimetro da una battuta con pausa scritta seguente il ritmo musico.

* * *

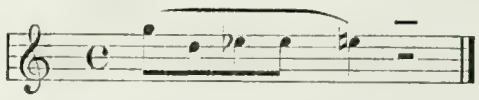
**Rondone.**




Verso musicale midimetro da una battuta con pausa scritta, seguente o precedente il ritmo musico.

* * *

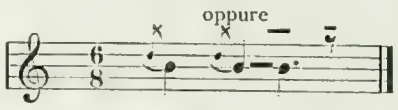
**Cinciarella.**



Verso musicale midimetro da una battuta con pausa scritta seguente il ritmo musico.

* * *

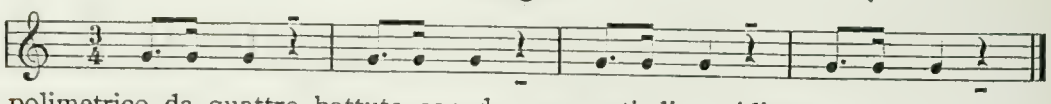
**Chio'-Chio'.**




Verso musicale midimetro da una battuta con pausa elisa seguente il ritmo musico.

* * *

**Quaglia.**



Verso musicale polimetrico da quattro battute con due rapporti di equidistanza e pausa scritta seguente il ritmo musico.

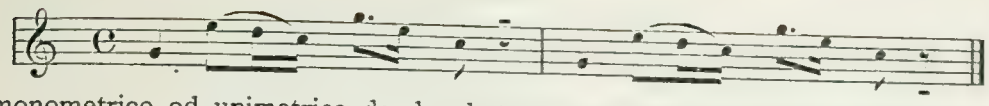
* * *

**Gallo campestre.**

Verso musicale midimetro da due battute, con pausa scritta precedente o seguente il ritmo musico.

* * *

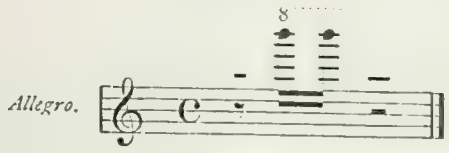
**Merlo.**



Verso musicale monometrico od unimetrico da due battute con pausa scritta, seguente il ritmo musico.

* * *

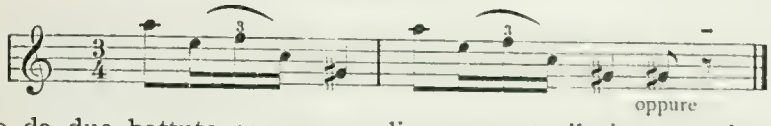
**Zigolo.**




Verso musicale midimetro da una battuta con pausa scritta, seguente o precedente il ritmo musico.

* * *

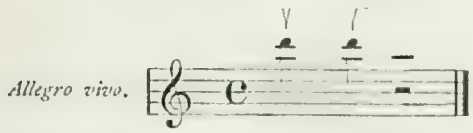
**Rigogolo.**




Verso musicale midimetro da due battute con pausa elisa seguente il ritmo musico.

* * *

**Fringuello** (Spinzuni.)




Verso musicale midimetro da una battuta con pausa seguente il ritmo musico.

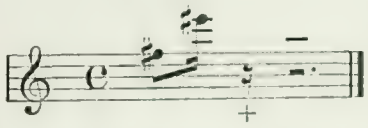
* * *

**Cinciallegra.**

Verso musicale midimetro da una battuta con pausa seguente il ritmo musico.
+ = pausa figurativa.

* * *

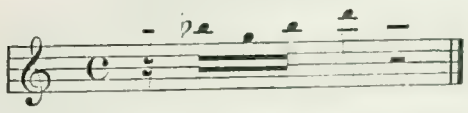
**Luì.**



Verso musicale midimetro da una battuta con pausa scritta, seguente il ritmo musico.
+ = pausa figurativa.

* * *

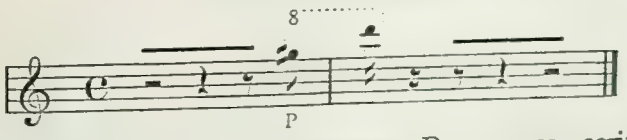
**Ballerina** (Pispisa).



Verso musicale midimetro da una battuta con pausa scritta seguente o precedente il ritmo musico.

* * *

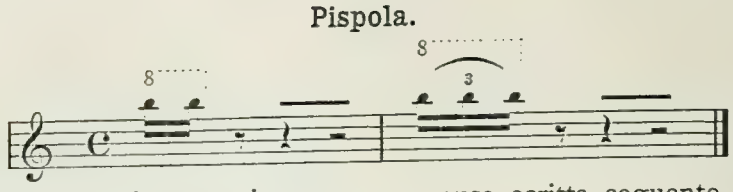
**Cutrettola gialla.**




Verso musicale midimetro da una battuta con pleonasmo P e pausa scritta seguente il ritmo musico (od altro modo analogo).

* * *

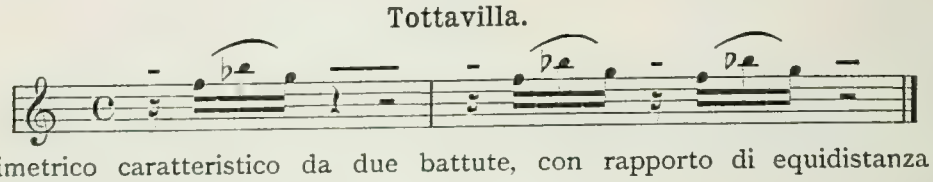
**Pispola.**



Due versi musicali midimetri da una battuta ciascuno, con pausa scritta seguente il ritmo musico.

* * *

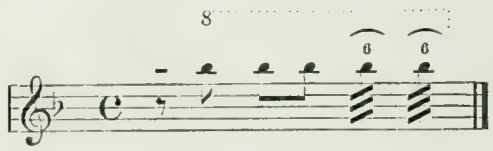
**Tottavilla.**



Verso musicale polimetrico caratteristico da due battute, con rapporto di equidistanza scritto e pausa precedente o seguente il ritmo musico, (od altro modo analogo qualsiasi).

* * *

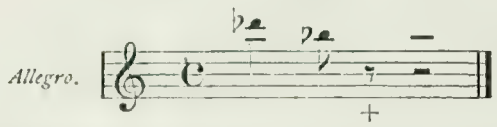
**Strillozzo** (Ciciruni).



Verso musicale midimetro da una battuta con pausa precedente il ritmo musico.

* * *

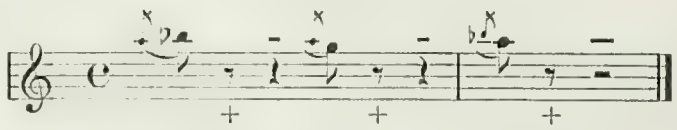
**Zigolo musciatto.**




Verso musicale midimetro da una battuta, con pausa scritta seguente il ritmo musico.
+ = pausa figurativa.

* * *

**Lucarino.**

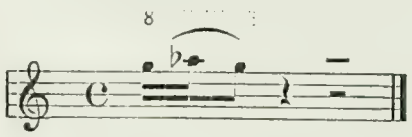


Verso musicale monometrico od unimetrico da due battute, con rapporto di equidistanza scritto e pausa seguente il ritmo musico.

Oppure: verso musicale polimetrico da due battute e tre pause-ritmi, etc., etc.
+ + + = pause figurative.

* * *

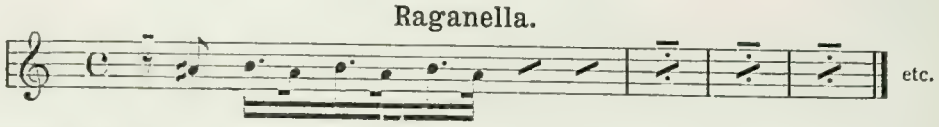
**Corriere piccolo.**



Verso musicale midimetro da una battuta, con pausa scritta seguente il ritmo musico.

* * *

**Raganella.**




Versi musicali midimetri da una battuta con pausa scritta precedente il ritmo musico; o verso musicale polimetrico con due rapporti di equidistanza (pausa-ritmo, etc., etc.).

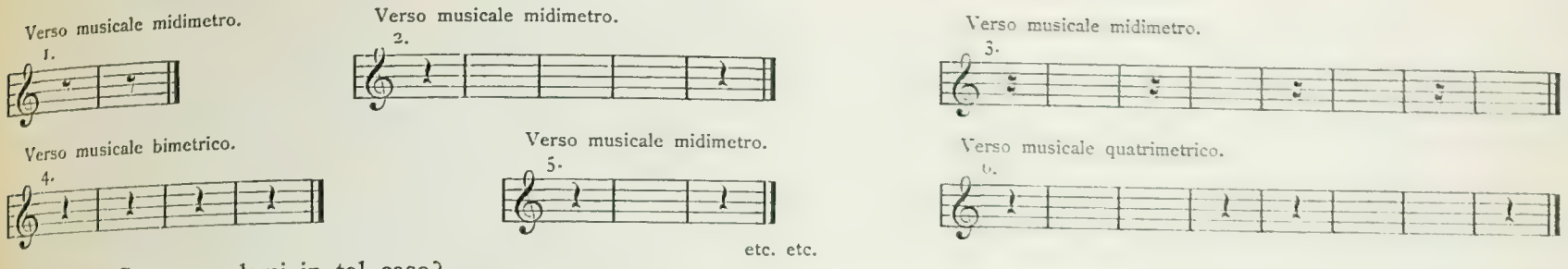
*Conclusione Generale.*

La Musica degli umani, nella sua forma esteriore di condizione, non sembra molto differire da quella (diciamo così) zoologica, se non per virtù od in ragione del tipo animale diverso, cui dessa appartiene. Donde l'antica e genialissima intuizione di Lucrezio, ripetuta anche da parecchi moderni scrittori, che "gli uomini" cioé, "avessero appreso la musica dagli uccelli".

Nelle esercitazioni musicometriche, e lo abbiamo visto proprio or ora, avvengono dei fenomeni caratteristici, che possiamo ripartire nelle tre categorie seguenti:

I. Spesso un verso musicale, per lo più midimetro, offre la pausa-ritmo scritta o presunta, seguente e precedente, al tempo stesso, il ritmo musico correlativo.

Esempî:

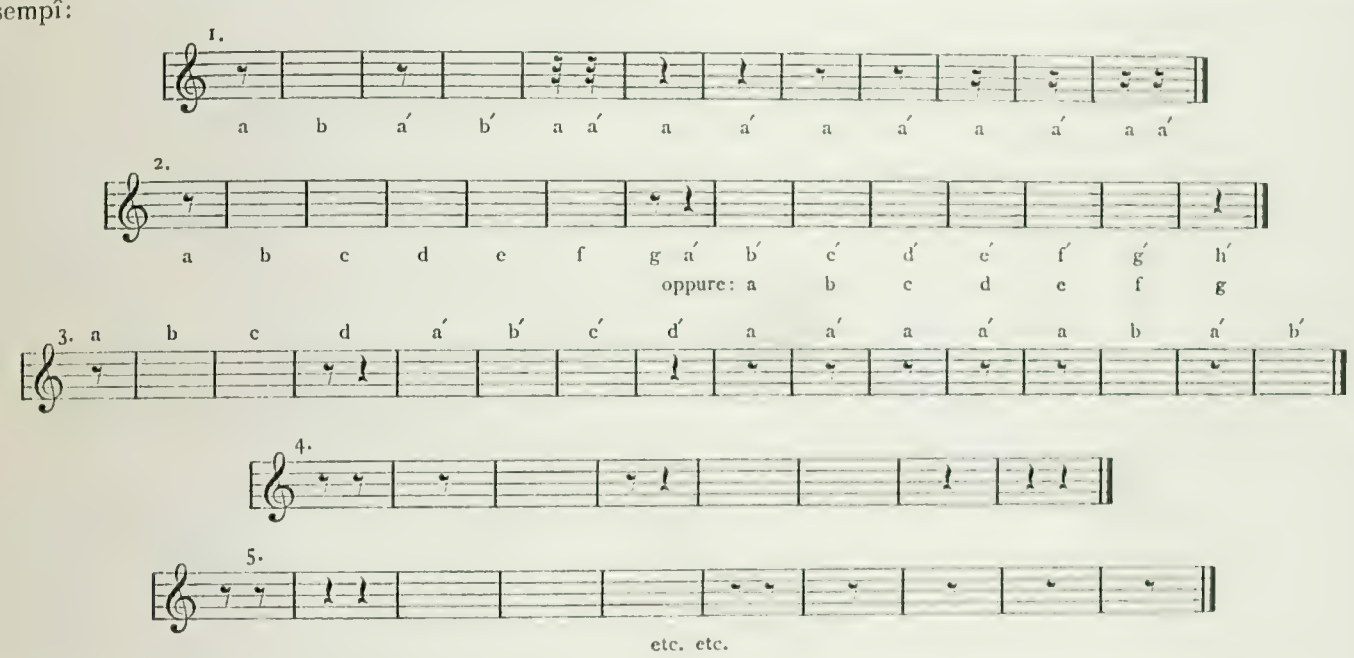



Come regolarsi in tal caso?

La risposta è semplicissima: ai fini musicometrici è indifferente adottare la prima pausa-ritmo scritta ovvero la seconda: la precedente, cioé, o la seguente il proprio ritmo musico.

II. Spesso un verso musicale polimetrico si confonde con una serie corrispettiva di versi musicali midimetri correlativi; o meglio: nasce in noi il dubbio ragionevole se trattasi di un verso musicale polimetrico o di varî versi musicali midimetri correlativi.

Esempî:




In questa seconda ipotesi come intendere il controverso argomento?

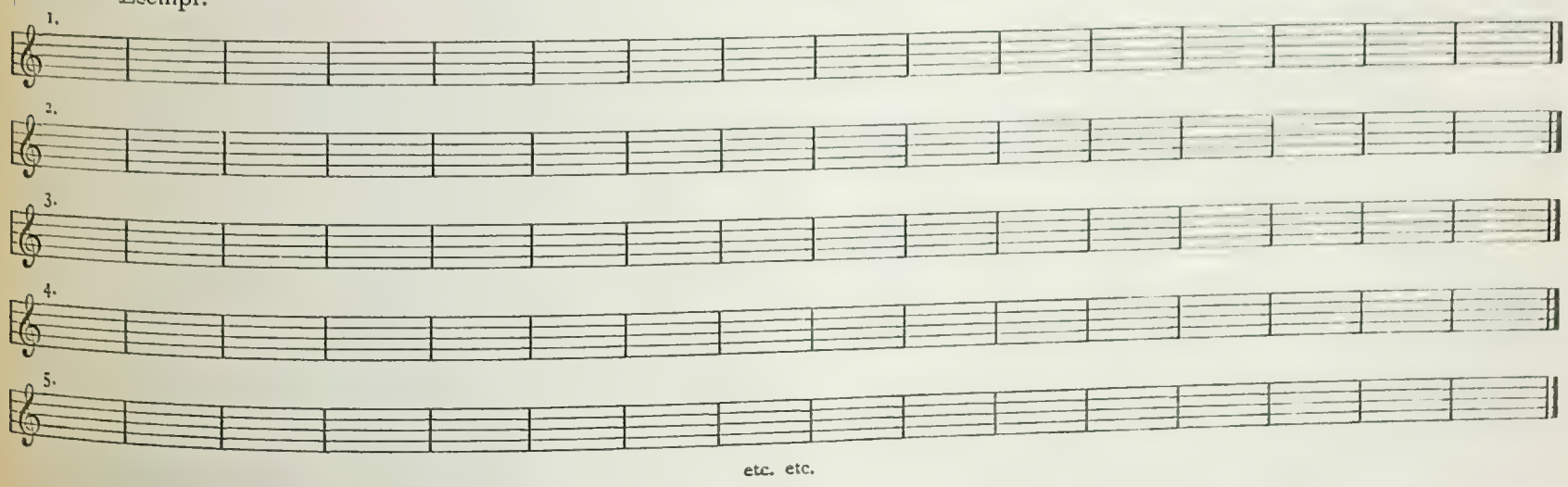
Il dubbio è possibile. Peró, quando desso è realmente ragionevole e fondato, allora s'adotta la seguente

*Regola generale:*

Il verso musicale polimetrico, in tutti i suoi possibili casi dubbî, va sempre scomposto, in genere, nei corrispettivi versi musicali midimetri, con la pausa-ritmo scritta, seguente o precedente (o seguente e precedente al tempo stesso) il proprio ritmo musico correlativo.

III. Avviene talvolta che la ritmica musica — dalla quale dipende, come dicemmo a suo tempo, la declinazione musicometrica — sia, ai sensi di quest' ultima, poco meno che inesplicabile (psicologicamente oscurissima e fors' anche inintelligibile) perché questa ritmica musica medesima non offre in se quasi nessuna pausa scritta, in genere.

Esempî:



In questa terza evenienza quale la via migliore da seguire metodicamente?

Ridurró tutto in poche parole.

Pria d'altro, bisogna vedere se siamo di fronte al verso musicale aritmico; ossia: all' aritmo musicale: cioé: ad una tipica Aritmia musicale; cioé: ad una vera e propria Melodioide; insomma se siamo di fronte all' eccezione musicometrica, di che si disse nella "Lettura scientifica" sul Musicometro.

Affermativamente, siccome questa eccezione è sempre (o dovrebb' essere) presumibilmente per ragione estetica, appena constatata la detta Melodioide od Aritmia musicale, subito cessa la competenza musicometrica, ed ogni altro argomento rientra nella critica estetica della arte musicale in genere. Se ciò non è, allora necessita, assolutamente, scandire, il più che possibile, la superiore ritmica musica nei suoi proprî elementi costitutivi; e, in tale lavoro, bisognerá tenere presente la massima generale:

1. ogni ritmo musico non deve eccedere mai le otto battute reali;

2. sciogliere l'Ellissi nelle due battute corrispettive, e segnare con ordine il Pleonasmo;

3. tradurre le pause presunte in pause scritte, e collocarle, opportunamente, al loro posto, sia che precedono, sia che seguono, ciascuna, il suo ritmo musico;

4. dopo ció, determinare, con la maggior precisione, la natura e l'indole di ciascuno e di tutti gli elementi costitutivi della predetta ritmica musica;

5. finalmente trascrivere la ritmica musica medesima in conformitá dei nuovi elementi del paragrafo quarto, e, poi, comparare, per intelligenza migliore dell' argomento, la ritmica musica (diciamo cosi) originaria e la ritmica musica formata dagli elementi dati dal paragrafo quarto istesso. In tal modo si vedrá che la ragione e la declinazazione musicometrica non falliscono mai, in ogni caso ed in tutti.

Se, a malgrado ció, la ritmica musica è insolubile nei suoi elementi musicometrici, la cosa migliore sarebbe quella di "*farvi su un crocione*", come direbbe Beppe Giusti, o di contrassegnarla, come consiglieremmo noi, con un grandissimo punto interrogativo.

Di certo: la ragione musicometrica non é (né puó essere) come, verbigrazia, la ragione poetica, perché le due materie sono fra di loro abbastanza diverse e noi non possiamo determinare, spesse volte, un verso musicale con quella stessa precisione grafica, con la quale si puó determinare ogni verso poetico.

La declinazione musicometrica, dunque, é più difficile, molto più intricata ed incomparabilmente infinita di quella poetica.

Ad ogni modo, anche quando dovessimo riescire nella declinazione musicometrica a traverso un' esegesi penosa e lunghissima, ogni nostra fatica sará sempre ad usura ricompensata dalla certezza finale, filosofica e matematica, della ragione musicometrica.

Infine: quando non c'é il bisogno, l'Ellissi resta al suo posto, integralmente. —

# FLORILEGIO STORICO-MUSICALE

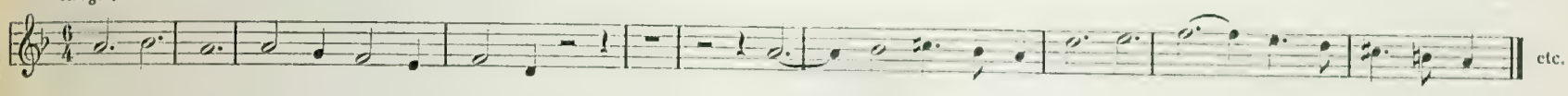
(per le esercitazioni musícometriche).

## Epoca antica.

N.B. — Si omette il correlativo comento esegetico, affinché vi si eserciti di per sé il discente, a tutto suo decisivo profitto ed utile ammaestramento.

**I. Aria di Erodiade etc. di A. Stradella** (Oratorio S. Giovanni Battista). (Dal Torchi.) Secolo XVII.

*Adagio.*




* * *

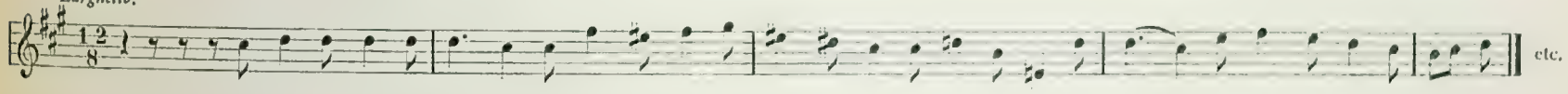
**II. Aria di Alessandro Scarlatti** (Dal Torchi). Secolo XVII.

*Adagio.*

* * *

**III. Aria di Francesco Supriani** (Dal Torchi). Secolo XVII.

*Larghetto.*



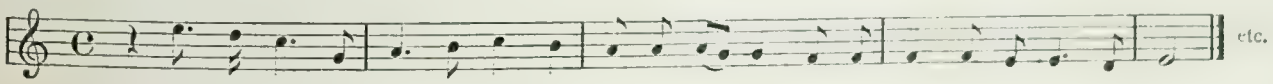

* * *

**IV. Aria di Francesco Tenaglia, etc.** (Dal Torchi). Secolo XVII.

*Andante.*

* * *

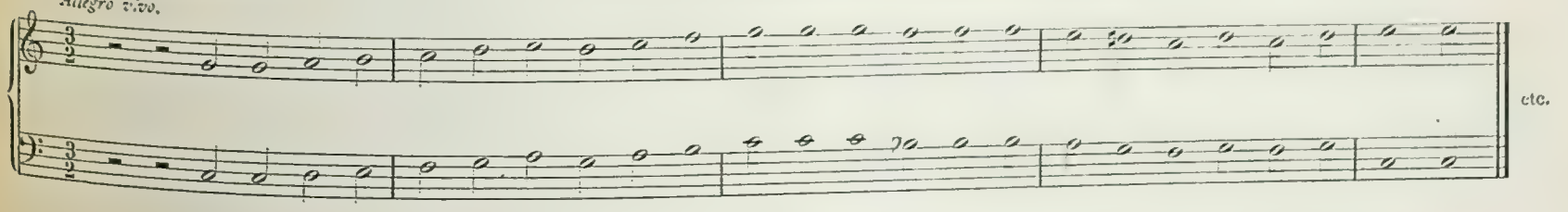
**V. Canzone di Alessandro Ghivizzani** (Dal Torchi). Secolo XVII.




* * *

**VI. Villanella** — *a due voci, etc.* — **di Andrea Falconieri** (Dal Torchi). Secolo XVII.

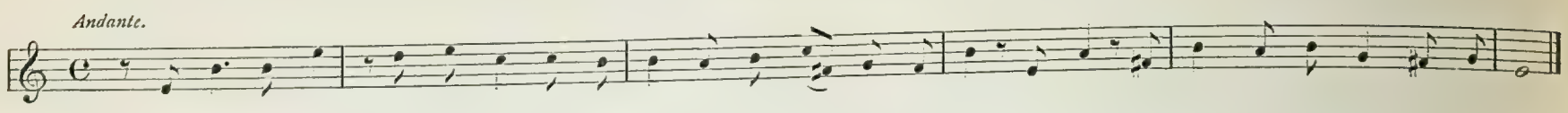
*Allegro vivo.*



* * *

**VII. Aria in *mi* minore di Marcantonio Cesti, etc.** (Dal Gevaert, etc. Secolo XVII).

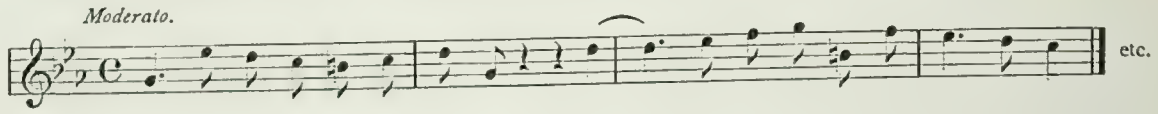
*Andante.*



* * *

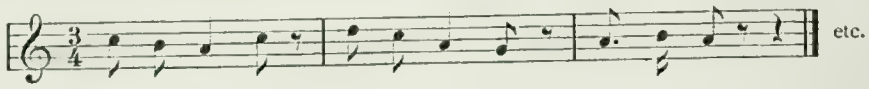
**VIII. Aria di Giovanni Legrenzi, etc.** (Dal Fétis, etc. Secolo XVII).

*Moderato.*



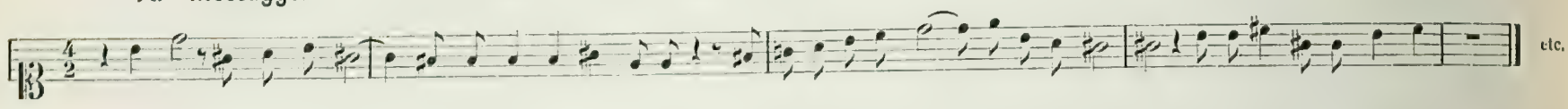

* * *

**IX. Alba Bilingue** (Aria provenzale, etc. della metá circa del Secolo XI). (Dal Restori, dal Monaci, etc.)




* * *

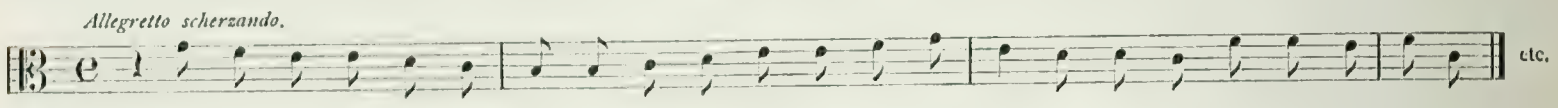
**X. Messaggera. Aria nell Orféo di Claudio Monteverdi** (Dal Torchi, etc. Secolo XVII).




* * *

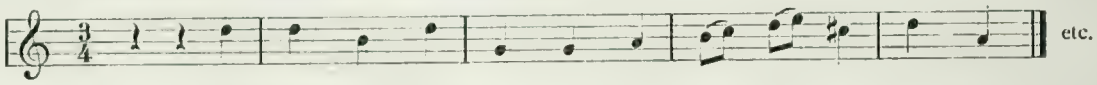
**XI. Semplicette Verginelle, etc.** (Canzone di Biagio Marini). (Dal Torchi, Secolo XVII.)

*Allegretto scherzando.*

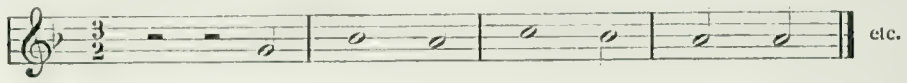



* * *

**XII. Arietta di Carlo Milanuzzi: canzone francese, etc.** (Dal Torchi, Secolo XVII).

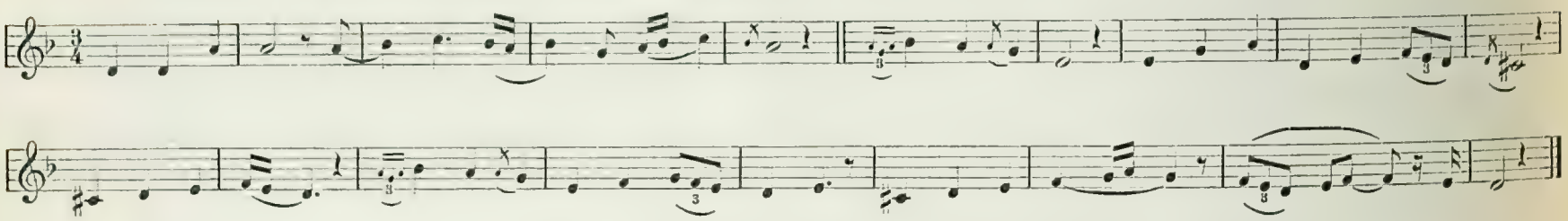



— *dello stesso* —

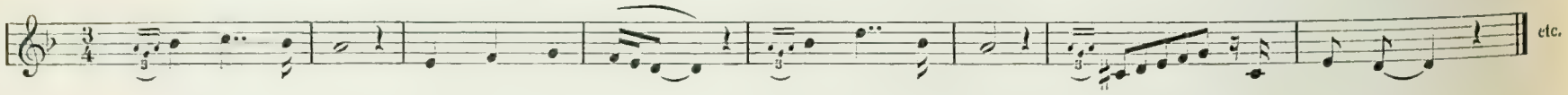



* * *

**XIII. Alba di Guiraut de Borneil, etc.** (Codice Chigiano, etc. Anno 1120 etc.).

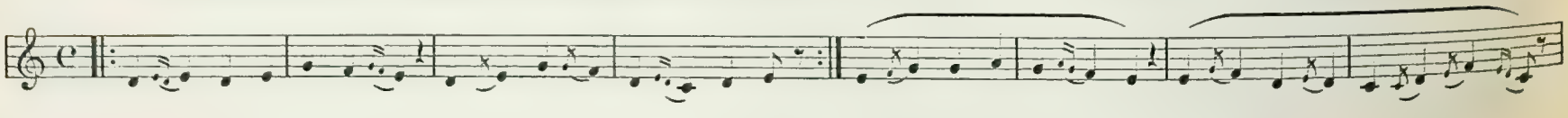


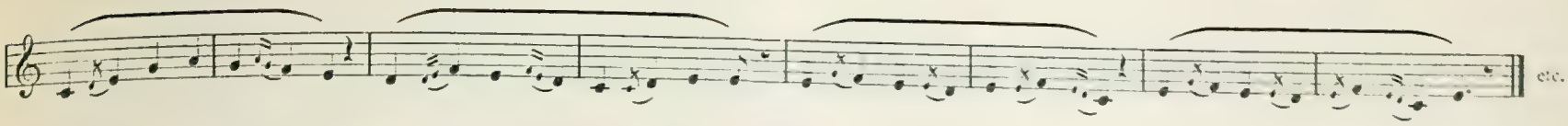
Lo stesso stile è ancora vivissimo, dopo nove secoli, in certi canti popolari italiani.
Esempio: un canto popolare di Modica (presso Siracusa, Sicilia, Anno 1895, etc.) — *Dal Restori.*




* * *

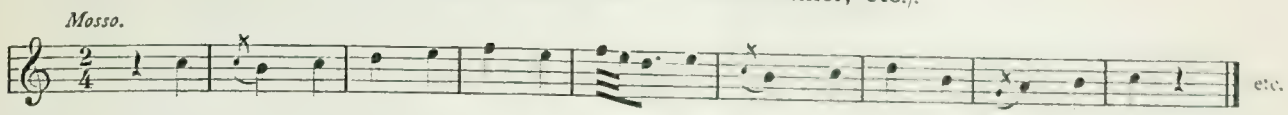
**XIV. Retrohencha di messer Guiraut Riquier** (Trovadore, Anno 1262—1270). (Dal Milà, etc.)





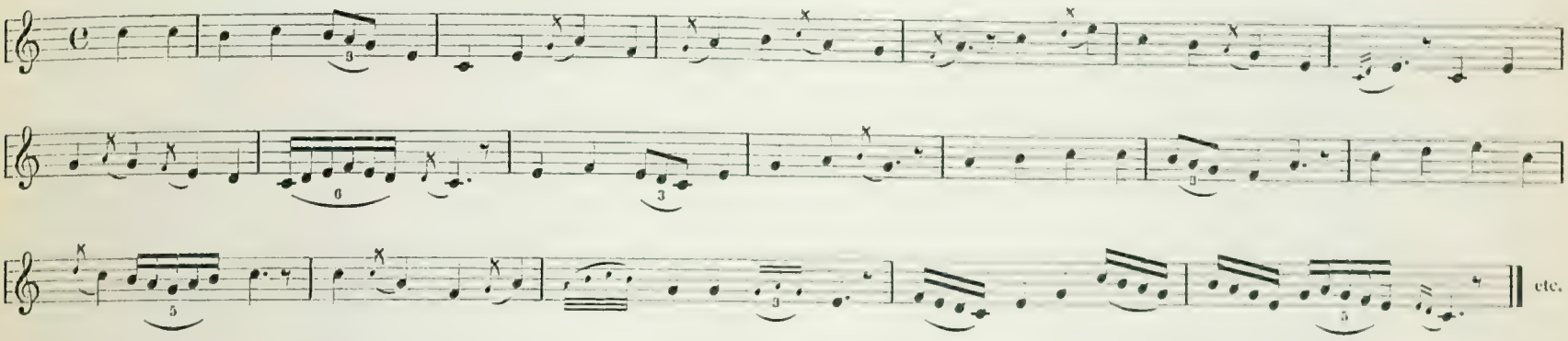

* * *

**XV. "Mottetto" di Montpellier etc.** (Anno 1286 circa — Dal Pothier, etc.).



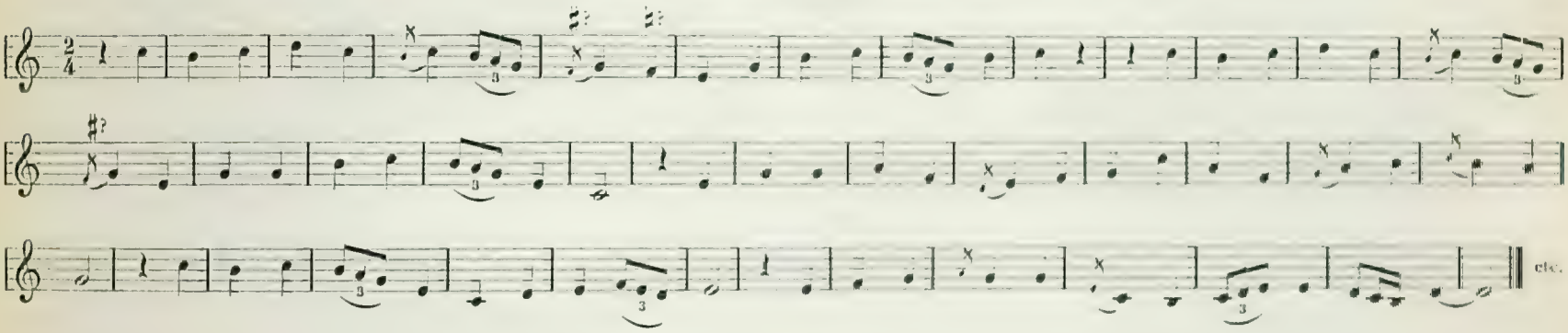

* * *

**XVI. Canzone giocosa di Pietro Vidal etc.** (trovadore Anno 1175—1215). (Dal Crescini.)



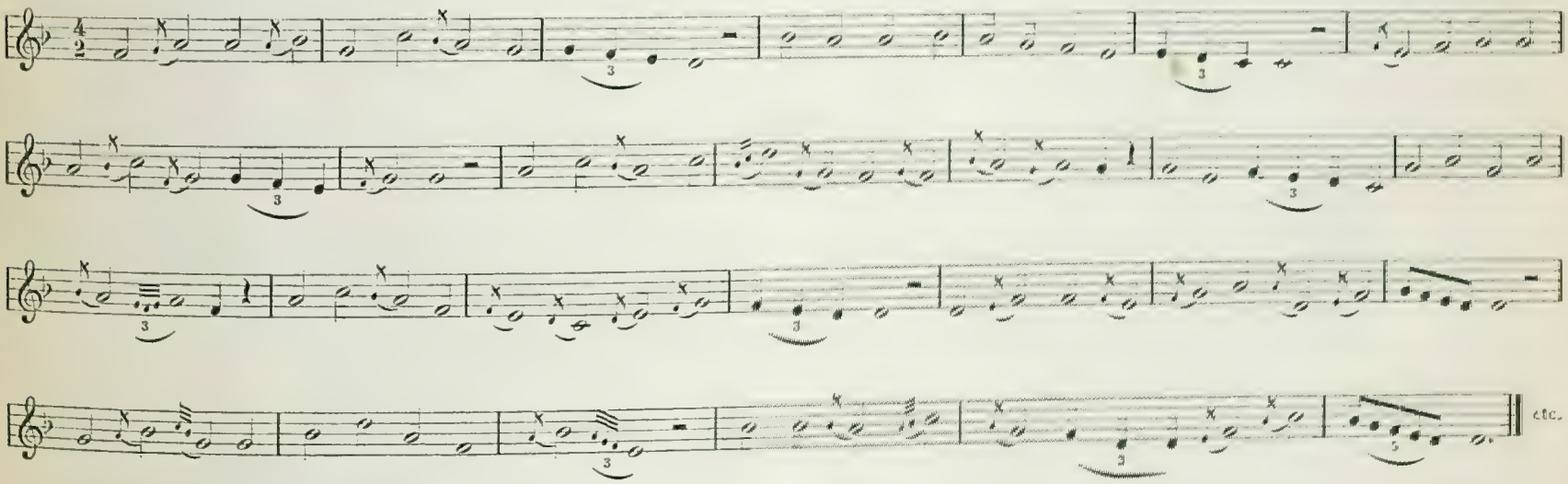

* * *

**XVII. Canzone amorosa di Pons de Capdoill etc.** (trovadore, Anno 1180—90). (Dal Restori etc.)




* * *

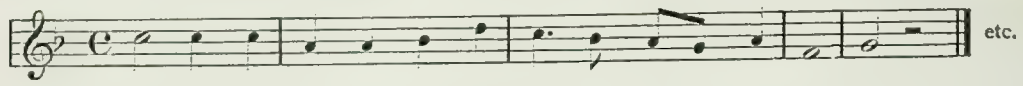
**XVIII. Melodia di Perdigon etc.** (trovadore, Anno 1195—1220). (Dal Restori etc.)



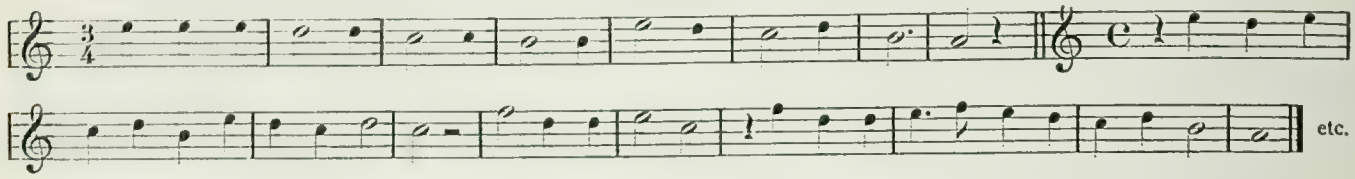
# Tempi moderni e contemporanei.

## Italia.

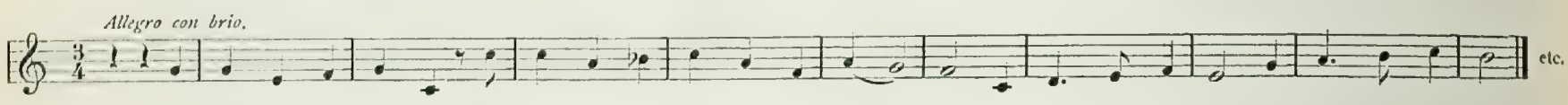
**Crainte et Sopir.** (Canzone di Pedro Guerrero. Dal "Fronimo" di Vincentio Galilei. Anno 1561 etc.)



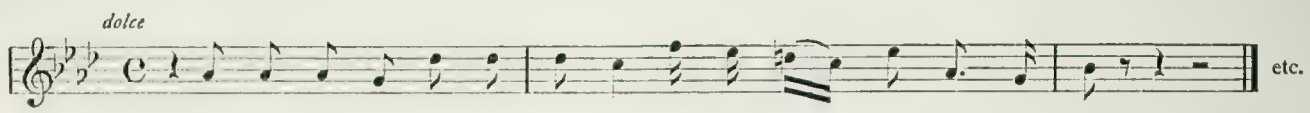

**Vorria, Madonna, fareti a sapere.** (Canzonette alla Napolitana di Gabriel Fallamero, etc.) (Dal Chilesotti. — Anno 1584.)



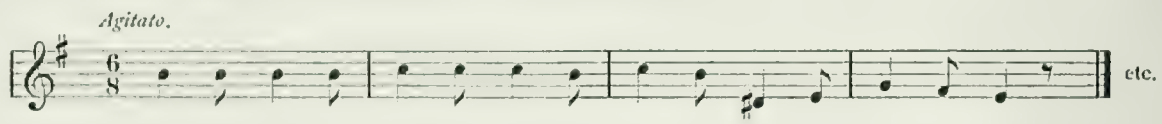

**Vittoria** (Allegro con coro di Gian Giacomo Carissimi, etc. Dal Parisotti).



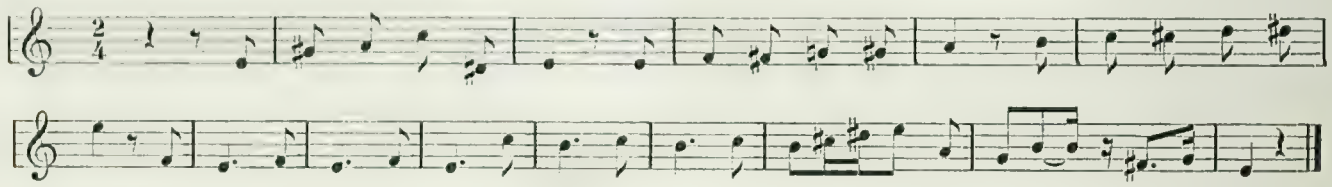

**Larghetto** di G. M. Bononcini. (Id. Id. etc.)



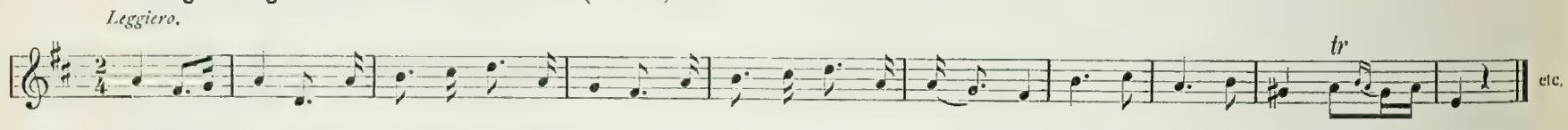

**Andante con moto** di Alessandro Scarlatti, (etc. Id. Ricordi etc.).



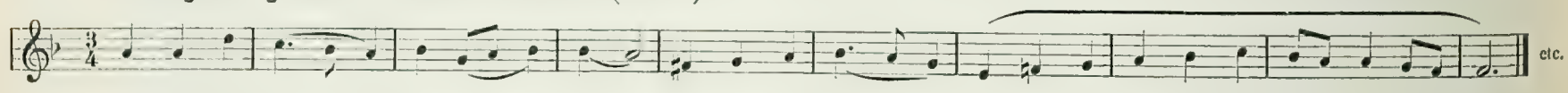

**Con moto ed affettuoso** di Antonio Vivaldi (Id. Ricordi etc. etc.).



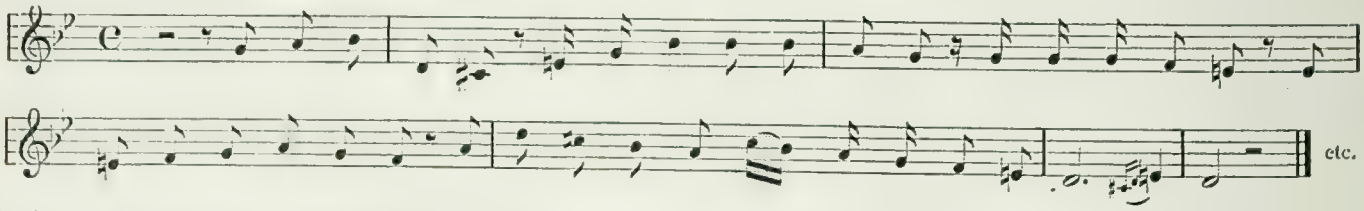
**Allegretto grazioso** di Antonio Lotti (Id. Id.).



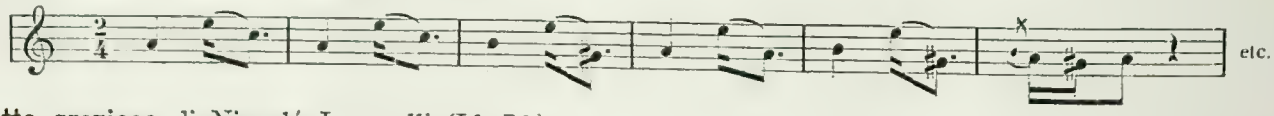

**Allegretto grazioso** di Antonio Caldéro (Id. Id.).



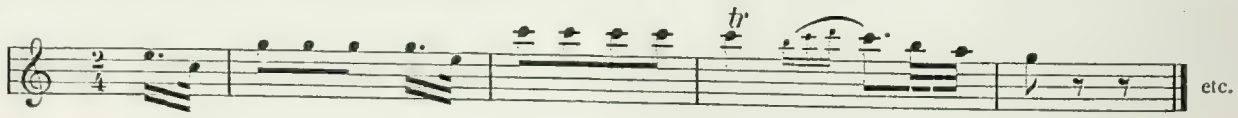

**Recitativo** di Benedetto Marcello (Id. Id.).



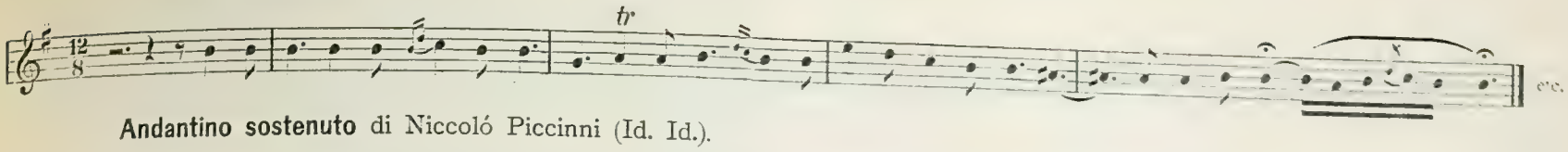

**Andante** di Giambattista Pergolesi (Id. Id.).



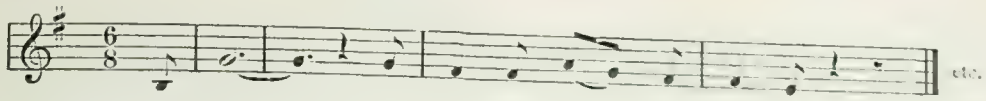

**Allegretto grazioso** di Niccoló Jommelli (Id. Id.).



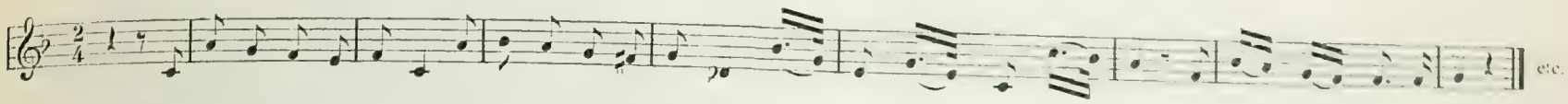
**Largo** di Tommaso Traetta (Id. Id.)



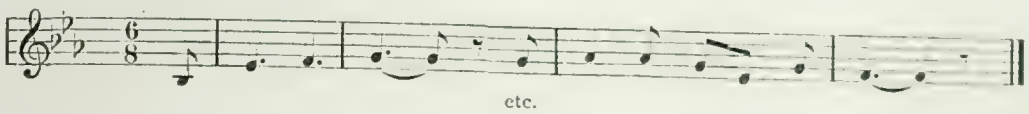

**Andantino sostenuto** di Niccoló Piccinni (Id. Id.).




**Moderato** di Giovanni Paisiello (Id. Id.).

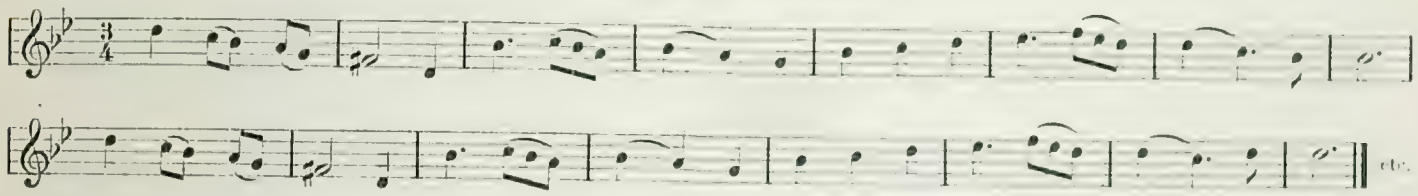



**Allegretto grazioso** di Giovanni Martini (Id. Id.).



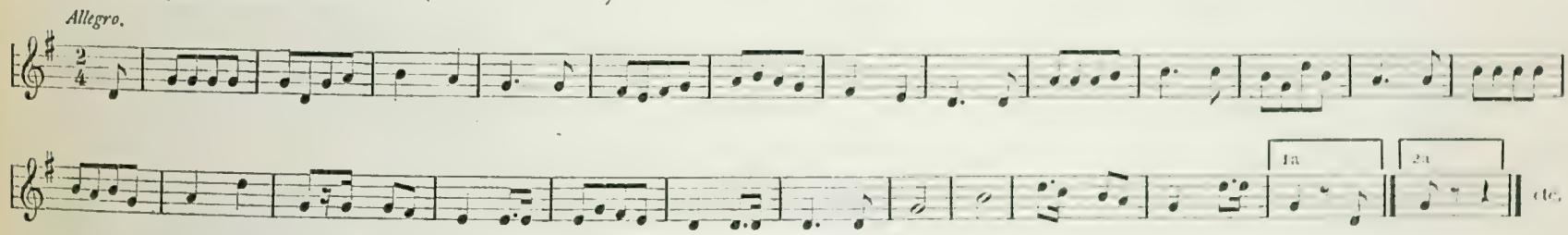

## Francia.

**Sarabande** de M. de la Barre etc. (Anno 1669, Dal Weckerlin, etc.)

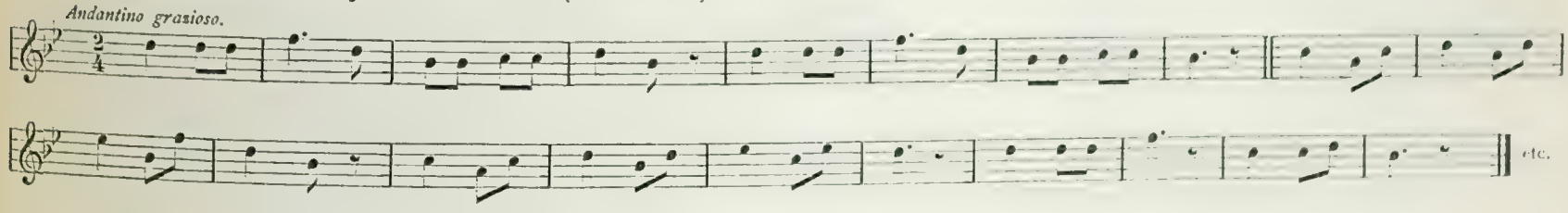



**Le Petit Tambour** (Canto nazionale, etc. Dal Litolff etc.).

**Un jour maître corbeau** (Id. Id. Id. etc.).

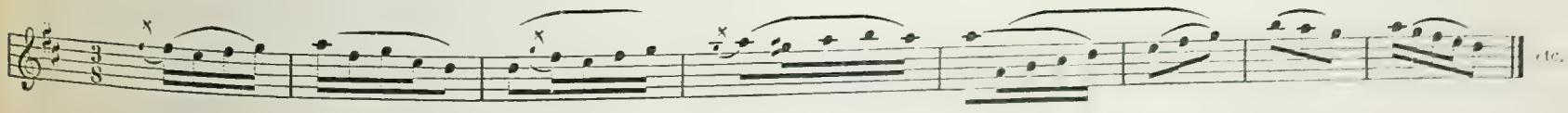



**Petit papa, c'est aujourd'hui ta fête** (Id. Id. etc.).




## Spagna.

**Jota Aragonesa** (Dal P. Lacome etc.).



**Jota Populaire** (Dal Pedrell etc.).

*Allegretto.*

etc.

**Celebre boléro di Madrid** (Dal Brenton etc.).

*Mosso.*

etc.

*Segue.*

etc.

**Mondiña** (La Carolina). (Dal Lacome, etc.) Canzone anche portoghese.

*Allegretto.*

etc.

**Segue.**

*Andantino.*

etc.

**Con la manta** (Dall' Escandillos etc.).

*Allegretto.*

etc.

**La Pampanguita** (Id. Id. etc.).

*Allegretto.*

etc.

# Inglitterra.

**As slow our ship** (Canzone inglese, etc. dal B. de Vilbac).

*Allegretto.*

etc.

**Dulce domum** (Id. Id. etc.).

*Andante.*

etc.

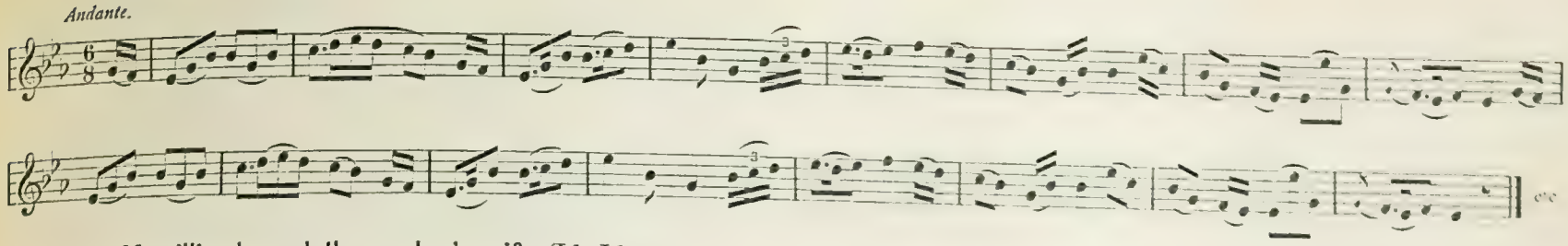
**Britons, Strike Home** (Id. Id. etc.).

*Maestoso.*

etc.

**She is far from the land** (Id. Id. Id. etc.).

*Andante.*

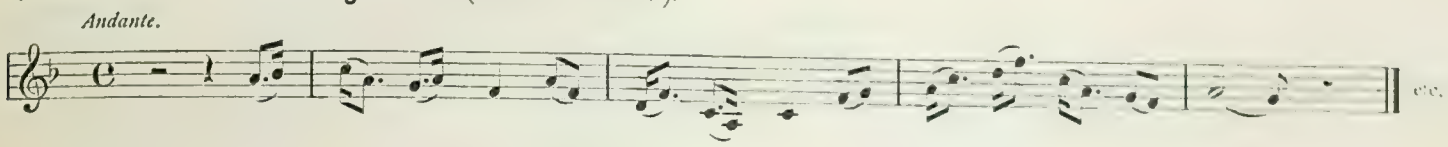



**Merrillie danced the quaker's wife** (Id. Id. etc.).

*Allegretto.*

**Within a mile of Edinburgh town** (Id. Id. Id. etc.).

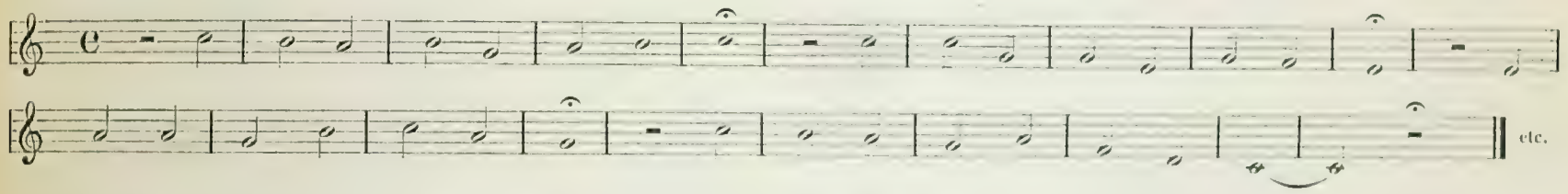
*Andante.*




## Germania.

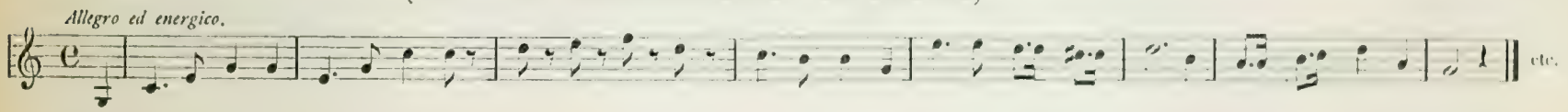
**Der Kirchgang** (Dal Köhler etc.).

*Andantino.*




**Die Wacht am Rhein.** (Canto nazionale allemanno etc. Dal Lenz etc.)

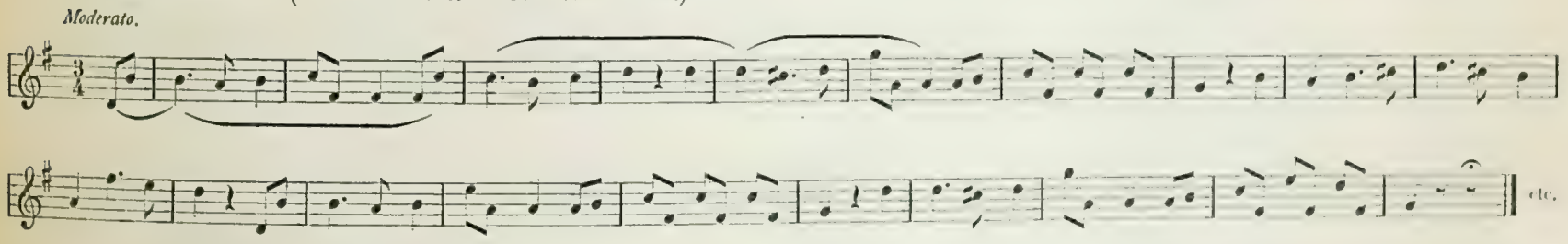
*Allegro ed energico.*




*Segue.*

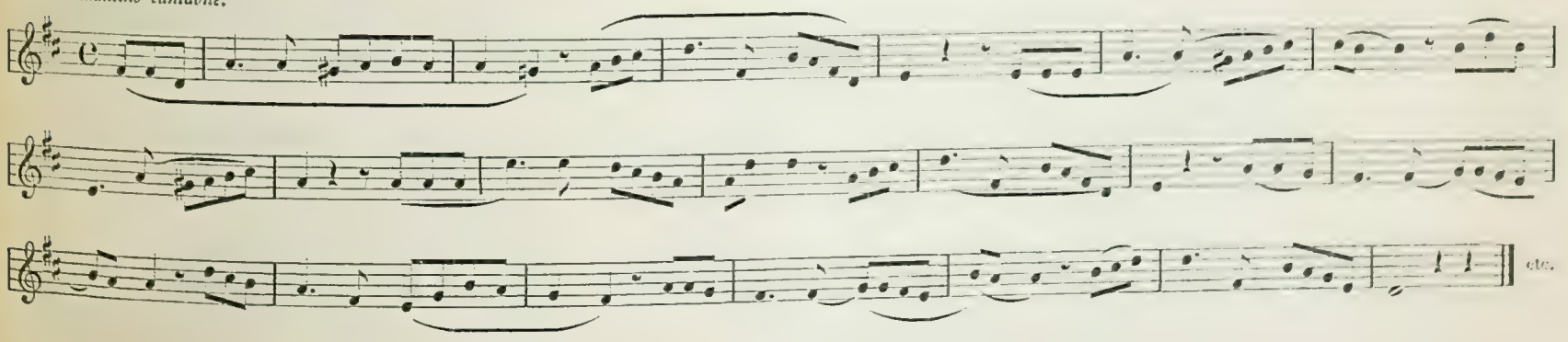
**Mei Dirndel.** (Volkslied etc. Dal Köhler etc.)

*Moderato.*



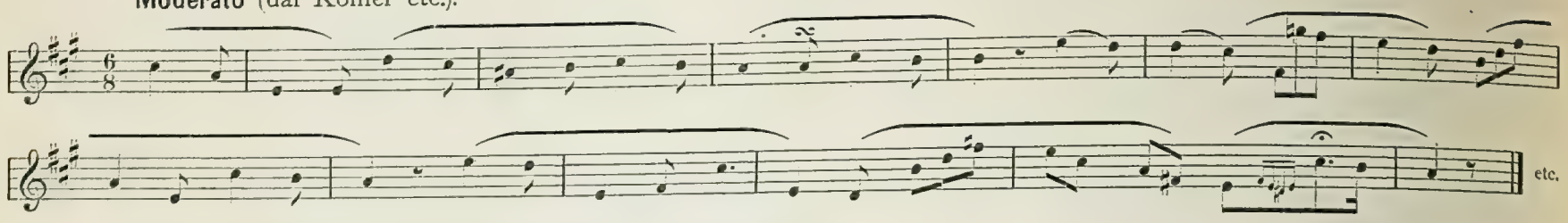

**Lieder.** (Dal Volkslieder-Album etc. dal L. Rebbeling etc.)

*Andantino cantabile.*

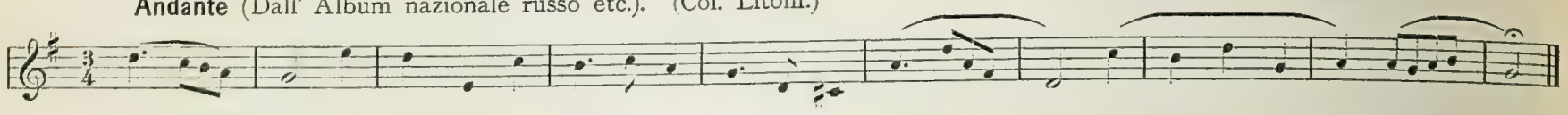


# Russia.

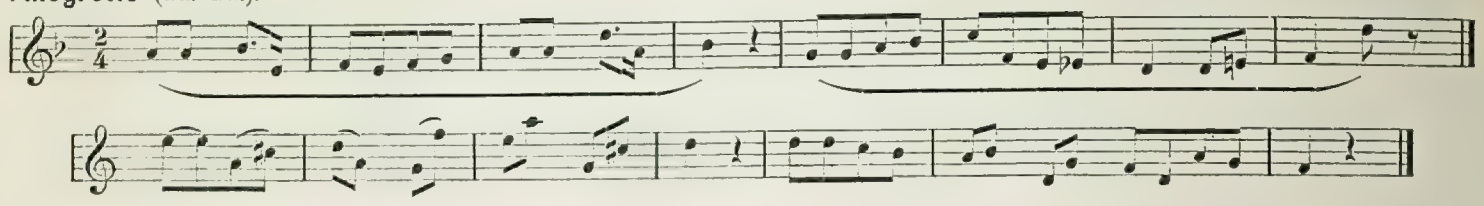
**Moderato** (dal Köhler etc.).



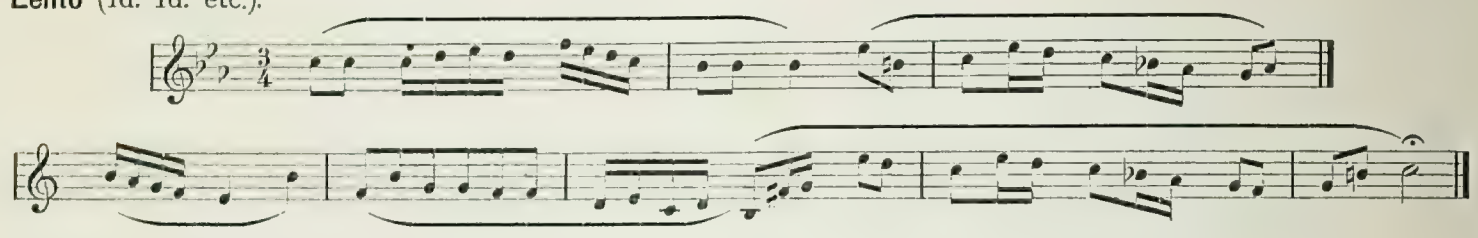

**Andante** (Dall' Album nazionale russo etc.). (Col. Litolff.)



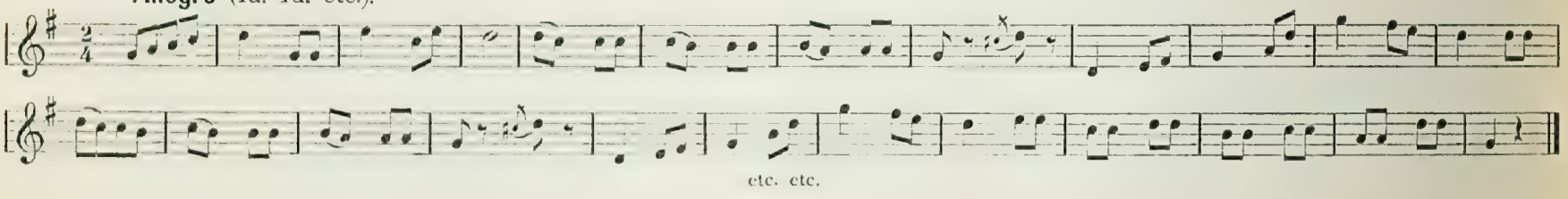
**Allegretto** (Id. Id.).



**Lento** (Id. Id. etc.).



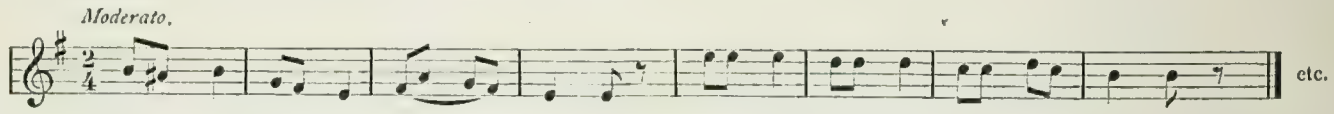
**Allegro** (Id. Id. etc.).




# Austria-Ungheria.

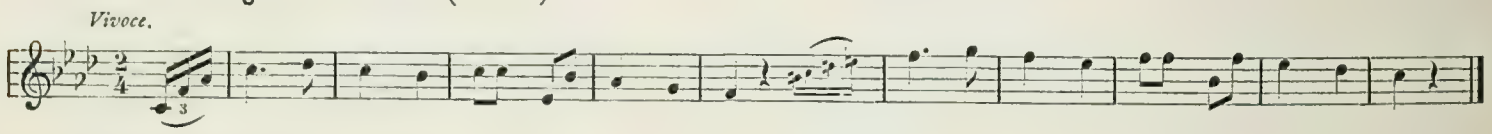
**Ez az én szeretöm** (Dal Bolla Gábor etc.).

*Moderato.*



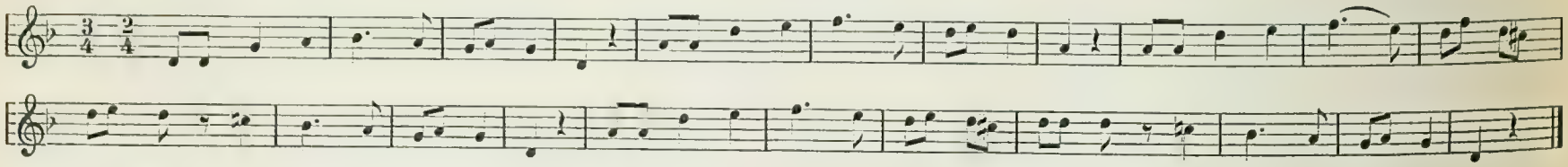

**Ferencz József eger felé utazik** (Id. Id.).

*Vivoce.*



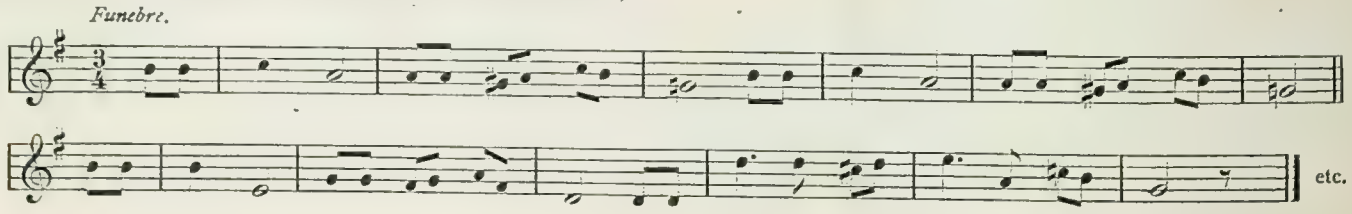
**Garibaldi csárdás kiskalapja** (Id. Id.). (Ritmica musica curiosissima.)

*Vivace.*



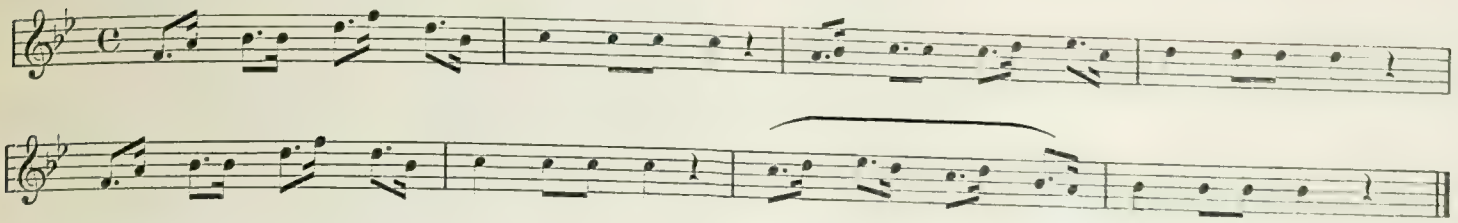
**Mi piroslik ott a sikon** (Dal Nemesovits Antal etc.).

*Funebre.*



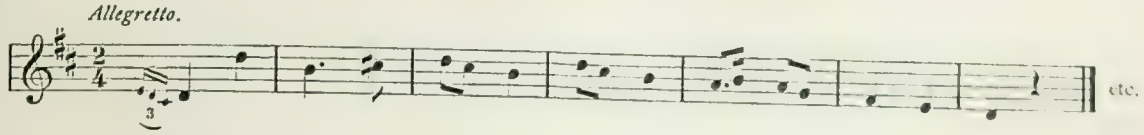
**Márs! Siess hazámba vissza** (Id. Id.).

*Tempo di marcia.*



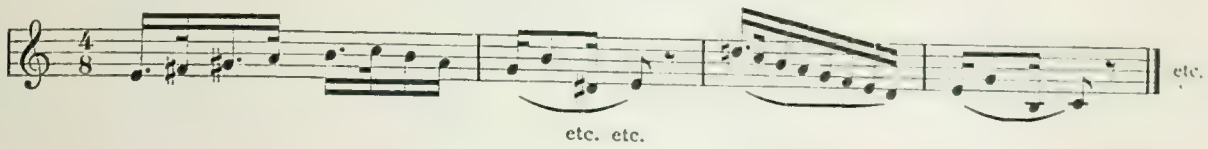
**A kassai piaczon** (Id. Id.).

*Allegretto.*




**Búra, etc.** (Id. Id.)

*Andante.*

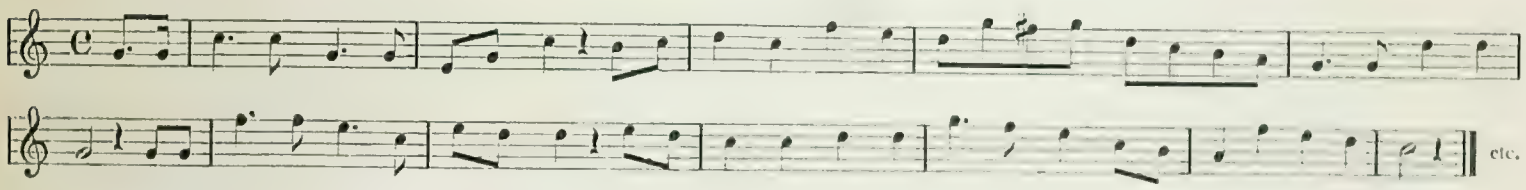



---

## Olanda, Belgio etc.

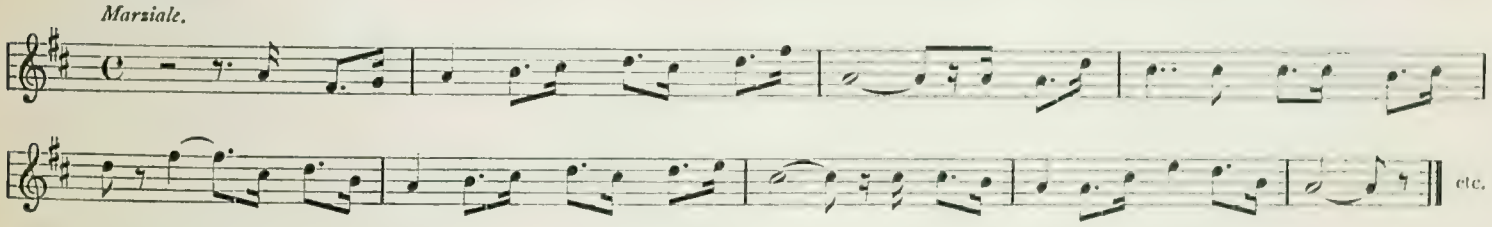
**In de Duisternis der Bosschen etc.** (Dal Jz. A. Houck).

*Andante.*



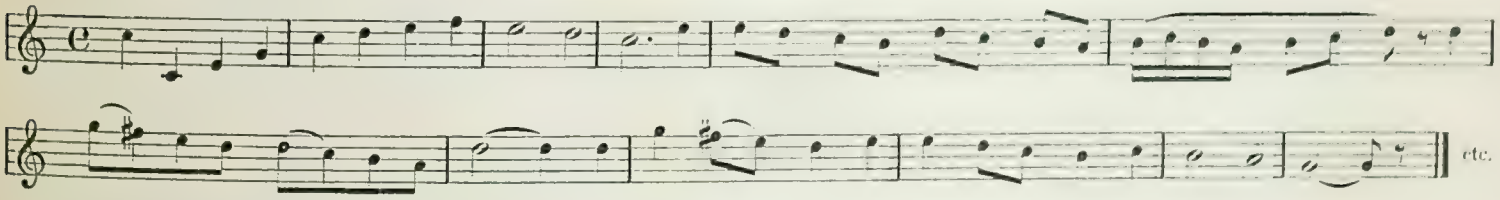

**La Brabançonne** (Dal Lenz).

*Marziale.*



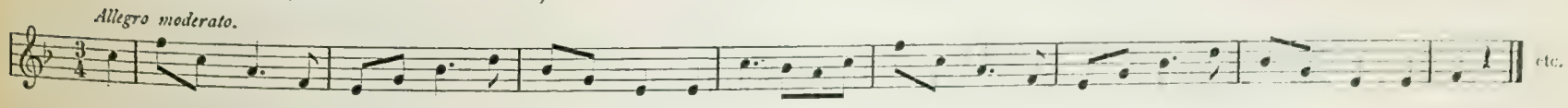

**Canto nazionale danese** (Id. Id.).

*Allegro maestoso.*



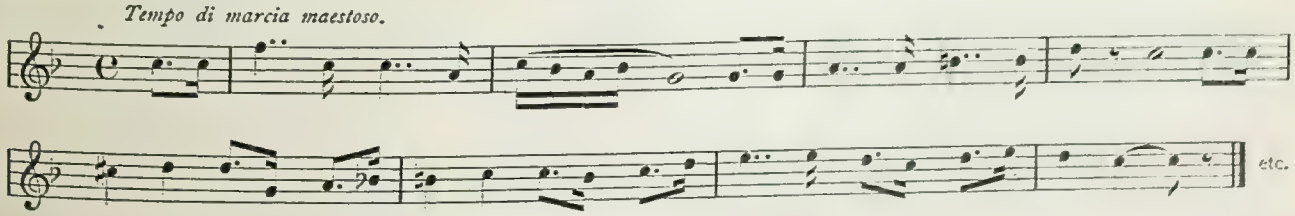

**Tyroler-Lied** (Dal Köhler etc. etc.).

*Allegro moderato.*




**Canto nazionale portoghese** (Dal Lenz etc. etc.).

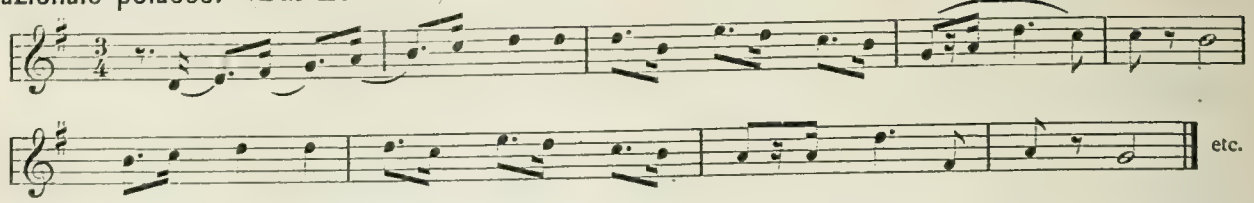
*Tempo di marcia maestoso.*



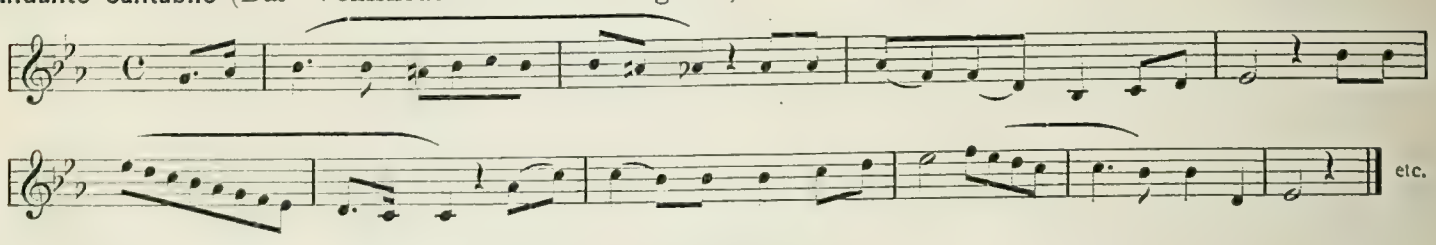

---

# Varia.

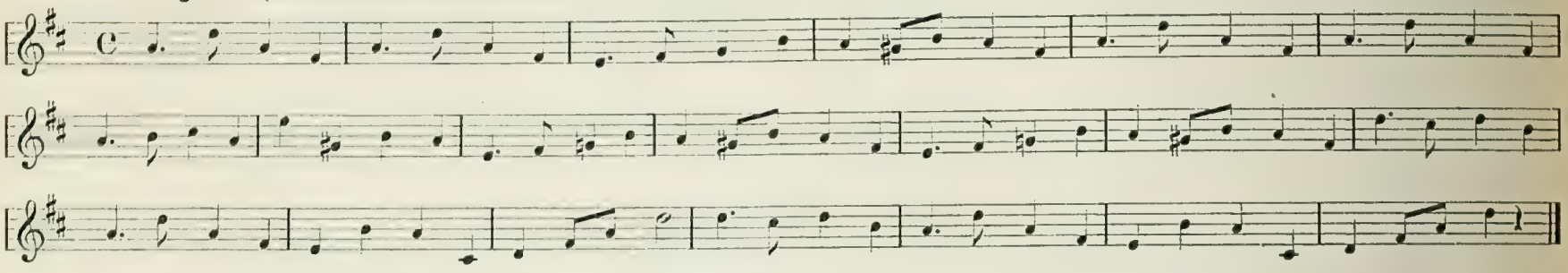
**Canto nazionale polacco.** (Dal Lenz etc.)




**Andante cantabile** (Dal "Volkslieder" del Rebbeling etc.).

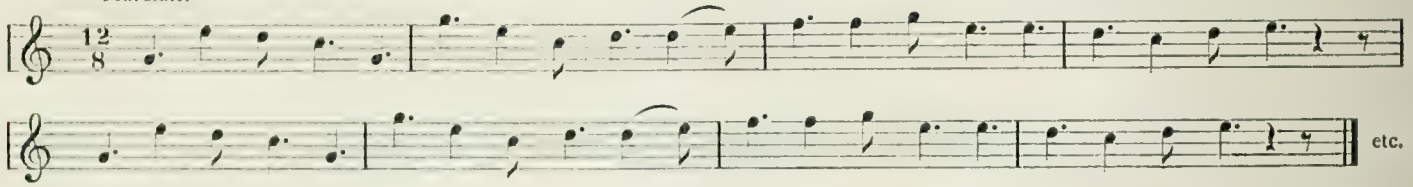



**Allegretto** (Dall' Album nazionale croato di Slavoljub Lžičař etc.).



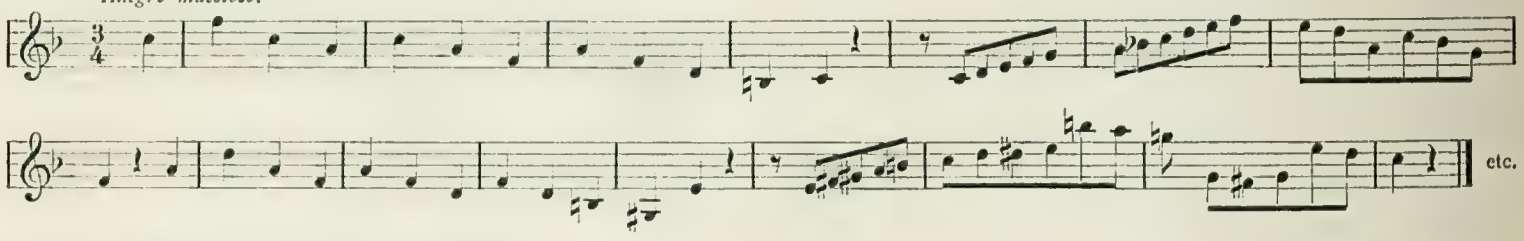
**Oham' ohamo.** (Dall' Album nazionale serbo etc. Collezione Litolff etc.)

*Marziale.*




**Canto nazionale svevo** (Dal Lenz etc.).

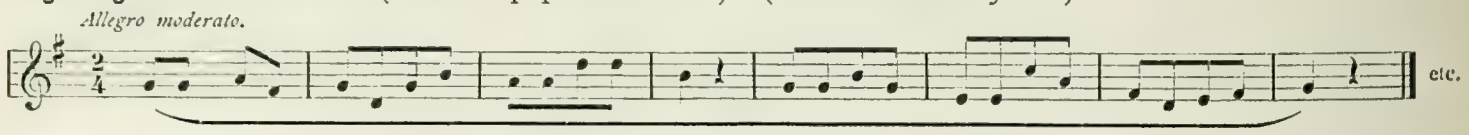
*Allegro maestoso.*




**Canto nazionale sardo** (Dal Lenz etc.).

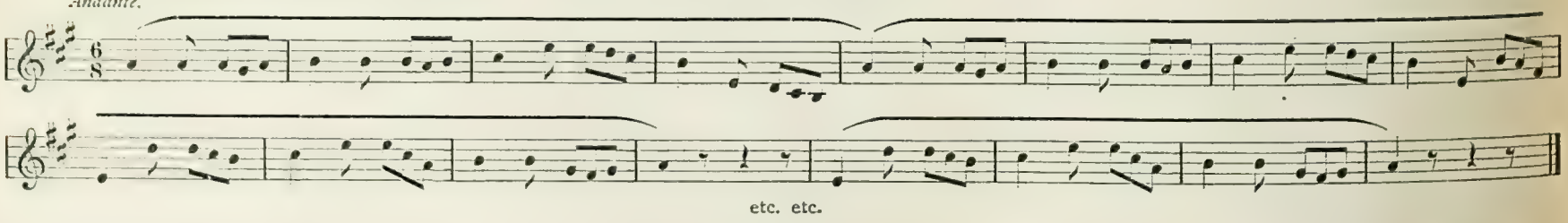
**L'argent gouverne le monde** (Canzone popolare boema). (Dal Fr. Zahorsky etc.).

*Allegro moderato.*




**Ukolébarka** (Berceuse populaire). (Id. Id.) (Dal Fr. Zahorsky, etc.)

*Andante.*




**Fine.**

S. Ursini-Scuderi.

# Del Nodo diminuito

# SUPPLEMENTO

AI

TRATTATI

DI

ARMONIA

composto e dedicato alla Gioventù

Studiosa

DA

Vincenzo ROCCHI

46261

Fr. 12.

MILANO, Stabilimento Musicale F. LUCCA

1607/7

# La Triade perfetta diminuita.

Da più secoli la nostra Musica si basa su due Modi, uno *maggiore* ed uno *minore* provenienti dalle *due Triadi perfette* dello stesso nome (*Do* maggiore e *La* minore).

Dall' analisi però della Scala diatonica decomposta in tante Triadi, ne risulta pure una *terza* che chiamasi *diminuita* (*Si* diminuito) la quale sebbene meno piacevole delle altre due per la 5.ª diminuita, pure anche questa è perfetta. Non si potrà dunque dalla suddetta eziando trarre un terzo *Modo* chiamandolo diminuito? (1) Non è da meravigliarsi se gli Antichi l' hanno usata semplicemente quale *Accordo* e non come *Modo*, poichè avranno preferito le *prime due* come quelle che per le 5.ᵉ giuste, dando al periodo un riposo più assoluto, si prestavano maggiormente alla *naturalezza* e *semplicità* della loro Musica. Quindi è che i Moderni avendo dato loro il più grande sviluppo possibile tanto melodicamente che armonicamente, non si sono forse curati troppo se potevasi o no da quest' ultima trarsi un nuovo Modo ed ampliare così la periferia delle nostre combinazioni melodiche ed armoniche. Ma ora che si fa tant' uso degli Accordi diminuiti (per non dire abuso) non ci sarà forse discaro il sentirne la prova, riflettendo ancora che vi son tanti che si arrabbattano per questa benedetta *Musica dell' avvenire!*

Un giovane maestro (intendo però di genio e di buon gusto) non potrebbe da questa nuova sorgente schiudersi un vasto campo, come ho detto di nuove Melodie ed Armonie, coadiuvato oggi anche dal perfezionamento di tutti gli strumenti? Checchè ne sia io lo presento qual *Supplemento* ai Trattati di Armonia.

Mi si dirà:

1.° Che un tal genere male si addirà al nostro orecchio.

2.° Che poco o nulla si presterà ad essere armonizzato.

3.° Che mancando la sensibile (7.ª maggiore) male si confarà nelle Cadenze perfette.

4.° Che la 5.ª diminuita nel riposo della Tonica, imprimerà nel nostro udito un non so che d' incerto... di non finito...

5.° Che se un tal genere fosse stato addottabile, non sarebbero mancati uomini insigni, ecc.

Io rispondo:

1.° Che primieramente onde popolarizzarlo, e educarci il nostro orecchio sarebbe d' uopo adottarlo nei Conservatori, Concerti, Metodi, Studi sì vocali che strumentali ed in ispecie di Pianoforte, come quello che si presta maggiormente allo sviluppo melodico ed armonico. (2) In secondo luogo quantunque in principio non possa esserci di troppo grata sensazione... (3) come accadde di fatto quando venne introdotta la 7.ª maggiore (tanto ora accetta) nel Modo minore (4): così sono d' avviso, se non erro, che un tal fenomeno possa verificarsi egualmente in noi, quando il tempo e l' educazione abbiano distrutto un po' alla volta le prime impressioni e sostituite dalle nuove. In fine io ritengo che siamo noi tutti figli d' abitudine! E non impariamo a intuonare o stuonare, a parlar bene o parlar male a seconda dell' educazione ricevuta? (5)

2.° Che si presta benissimo ad essere armonizzato o solo, o alternato con gli altri due Modi, come si rileverà dagli esempi che verranno in seguito.

3.° Che anzi mancando la sensibile, non si uniforma per nulla agli altri due, ed evvi perciò qualche cosa di piccante, d' originale. Mi pare (che trovandosi in mezzo) partecipi della gaiezza e brio del Modo maggiore e del melanconico e patetico del minore, sebbene si presti più al dolore... al fiero, ecc.

4.° Che per tale incertezza appunto potrà essere opportuno in varie situazioni drammatiche. Come *riposo momentaneo*, tale è pure l' opinione del signor Catel nel suo Trattato d' Armonia (Osservazione sull' Accordo perfetto diminuito). Nelle cadenze finali però, (riposo assoluto) crederei omettere sempre la 5.ª

46261

5.° Che se tanti Maestri celebri sì italiani che stranieri non l'hanno adottato, ciò non significa che non lo si possa, o che non lo si debba: poichè come ho detto più sopra, al grado di sviluppo in cui trovasi la Musica a' giorni nostri, non dovrebbe far meraviglia se si provasse anche questo!

Se ne fanno e se ne dicono tante!!

Basta, come dissi superiormente non è che un *Supplemento*, e che perciò non guasta per nulla l'attuale sistema musicale.

È diviso in due libri.

Il primo contiene:

1.° *Antiche Melodie* dei Popoli settentrionali (vedi la nota 5).

2.° *Quindici Scale*, ma in realtà non sono che *dodici* (come negli altri due Modi) per le tre omologhe *Si diesis* a *Do*, *Mi diesis* a *Fa*, *La diesis* a *Si bemolle*.

3.° Gli Accordi *naturali* e *alterati* di 5.ª, di 7.ª, e di 9.ª che hanno luogo nel suddetto Modo. (Ho creduto come *Supplemento* ometterne i rivolti).

4.° Alcune Formole di Cadenze.

5.° L'Ottava armonizzata come le altre due (maggiore e minore) e ciò per l'alternativa ecc., ma senza alterazioni (E così ho omesso la 2.ª e 3.ª Posizione).

6.° Finalmente 10 Pezzi di Musica, di cui 8 vocali (4 con parole) e 2 strumentali nei tre modi maggiore, minore e diminuito.

Il secondo è una *Raccolta di* 30 *Pezzi*, Solfeggi e Studi per Canto, Pianoforte e Violino nei suddetti tre Modi.

Possa questa mia idea incontrare il favore della pubblicità, e sia viemeglio da altri sviluppata per incremento dell'Arte Musicale.

# Note.

(1) Questo Modo era il *settimo autentico* (missofrigio) aggiunto dall'Ab. Vogler ai sei dei Greci antichi (Lichtenthal. Vedi l'Art. Modo nel suo Dizionario di Musica). È altresì il quarto plagale del Canto Gregoriano. Ecco ciò che di quest'ultimo dice Rousseau nel suo Dizionario di musica, tomo 2.° « *Ce chant tel qu'il subsiste encore aujourd'hui est un reste bien defigurè mais bien prècieux de l'ancienne musique grecque, la quelle après avoir passè par les mains des barbares, n'a pu perdre encore toutes ses premières beautés.* » E poco dopo parlando de' Modi soggiunge. « *Ces modes tels qu'ils nous ont ètè transmis dans les anciens chants ecclèsiastiques, y conservent une beautè de caractare, et une varièté d'affection bien sensibles aux connaiseurs non prevenus* » (Padre D. Pietro Alfieri. - Saggio storico teorico pratico del Canto Gregoriano, pag. 31).

(2) In quanto all'adozione è delle più semplici:

1.° Se vuolsi eseguire come nell'originale, ossia colla stessa tonica (ed è più facile) basta sostituire in chiave quelli accidenti che richiede il tono del Modo diminuito introducendovi, ben inteso ove occorra delle modulazioni intermedie colle respettive modificazioni nella Parte Melodica. - Per esempio è di *Re* (nulla importa se maggiore o minore) verrà in *Re diminuito* con tre bemolli (Vedi le Scale)

2.° Se poi voglionsi in chiave gli stessi accidenti, ossia i relativi del Modo diminuito si trasporta *mezzo tono sotto* se maggiore, e se minore *un tono sopra* colle solite modificazioni ecc. - Per esempio è di *Mi* maggiore verrà in *Re diesis diminuito* (con quattro diesis): è di *Si* minore, il diminuito sarà di *Do diesis* (con due diesis). Tanto nel primo che secondo caso il trasporto può farsi a piacere in tutto o in parte ove credesi più conveniente. (Vedi l'Avvertenza, libro 2.°)

(3) Come può essere altrimenti? Il tono di *Si* per esempio se maggiore con *cinque diesis* e se minore con *due*, e questo è puramente diatonico?

Non è quindi che dopo un lungo periodo di tempo, e forse qualche secolo che il nostro orecchio ne venga abituato da non sertirne più le *apparenti stonature*. Col riflesso pure che come le *dissonanze* e gli *accordi dissonanti* presi isolatamente ci sono insoffribili pel loro cattivo effetto, ma che impiegati però con particolare artificio sono il *chiaroscuro* dell'Armonia e servono mirabilmente a togliere quella monotonia della Musica troppo semplice ecc.; così questo Modo (dicasi pure *dissonante*) usato con parsimonia, e a tempo e luogo potrà servire di *chiaroscuro* agli altri due.

(4) Appena s' introdusse l' Organo nelle Chiese (*) ed il suono si congiunse col canto nei Salmi e negl' Inni, siccome quello ha nel suo diastema la 7.ª sempre maggiore e per conseguenza nelle cadenze minori porta il diesis alla 3.ª della Quinta, il suono trasse a sè le voci, nè queste potendo in verun modo disunirsi, lasciarono che s' intrudesse il diesis nelle cadenze minori ascendenti del Canto Gregoriano. Assuefatto così l' orecchio non poterono a meno le voci di far sentire il diesis quantunque senz' organo nelle dette cadenze, la qual cosa diede origine ad un' acerrima lite per coloro che ne sperimentavano disgusto invece di sentirne diletto. (Padre D. Pietro Alfieri, Op. sudd. pag. 28 e 29.)

(5) Senza parlar della Musica de' Popoli Orientali (Indiani, Cinesi, Arabi e Greci) perchè variabilissima negl' intervalli, ne' Modi e negli eccessivi ornamenti ecc., dirò solo di quella dei Popoli Settentrionali (Russi, Galli, Irlandesi e Scozzesi) i quali sebbene abbiano una Musica un po' simile alla nostra, pure le frasi finali trovansi ordinariamente in altro tono della melodia. Quella Irlandese, per esempio non differisce dal nostro modo maggiore che per l' assenza della sensibile. Ciò che è da notarsi pure si è che in tutti indistintamente *i suoni* sono sempre *sette*. (Estratto dal *Résumé philosophique de l' histoire de la Musique* del signor F. J. Fétis.)

Io non saprei a che epoca rimonti la suddetta relazione, ma sarei d' opinione che al presente (almeno i più) abbiano una Musica come la nostra. Nè Galli (Francesi) la cosa è certa! Dunque... siamo o no figli d' abitudine?

VINCENZO ROCCHI.

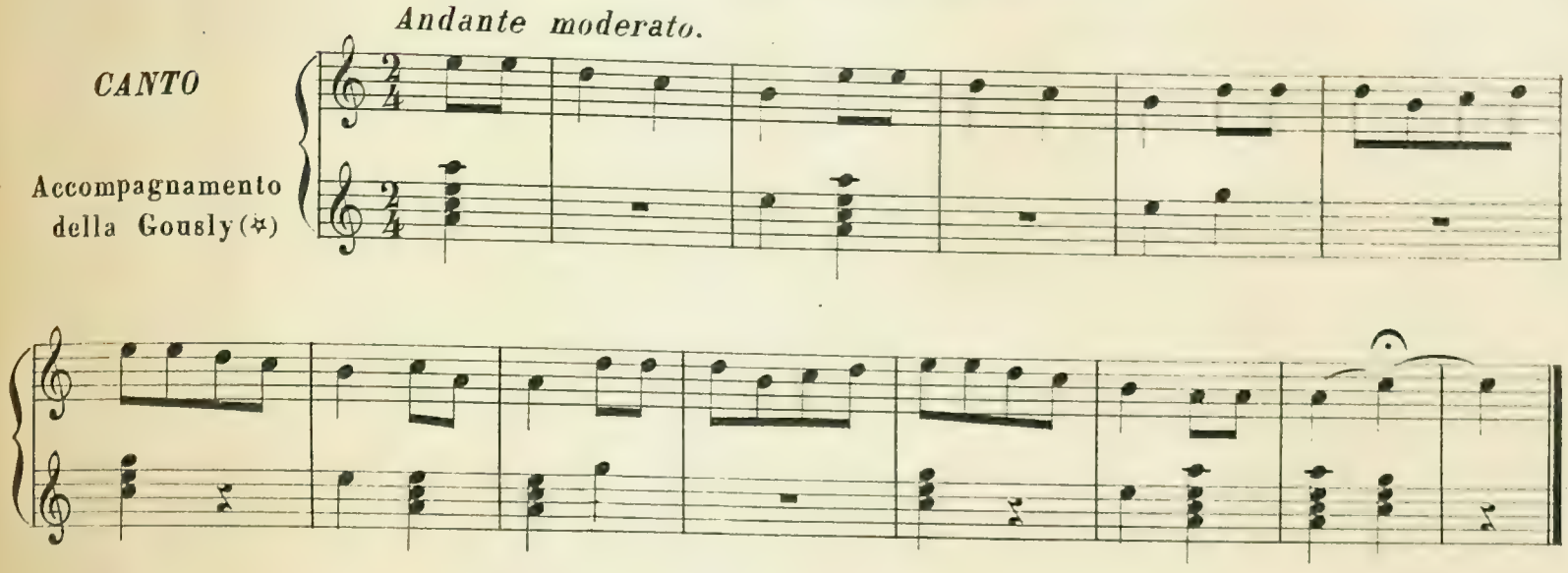
(*) L' anno 660 del Papa Vitaliano (Vedi Organo nel Dizionario universale).

## ANTICHE MELODIE DEI POPOLI SETTENTRIONALI

*Andante moderato.*

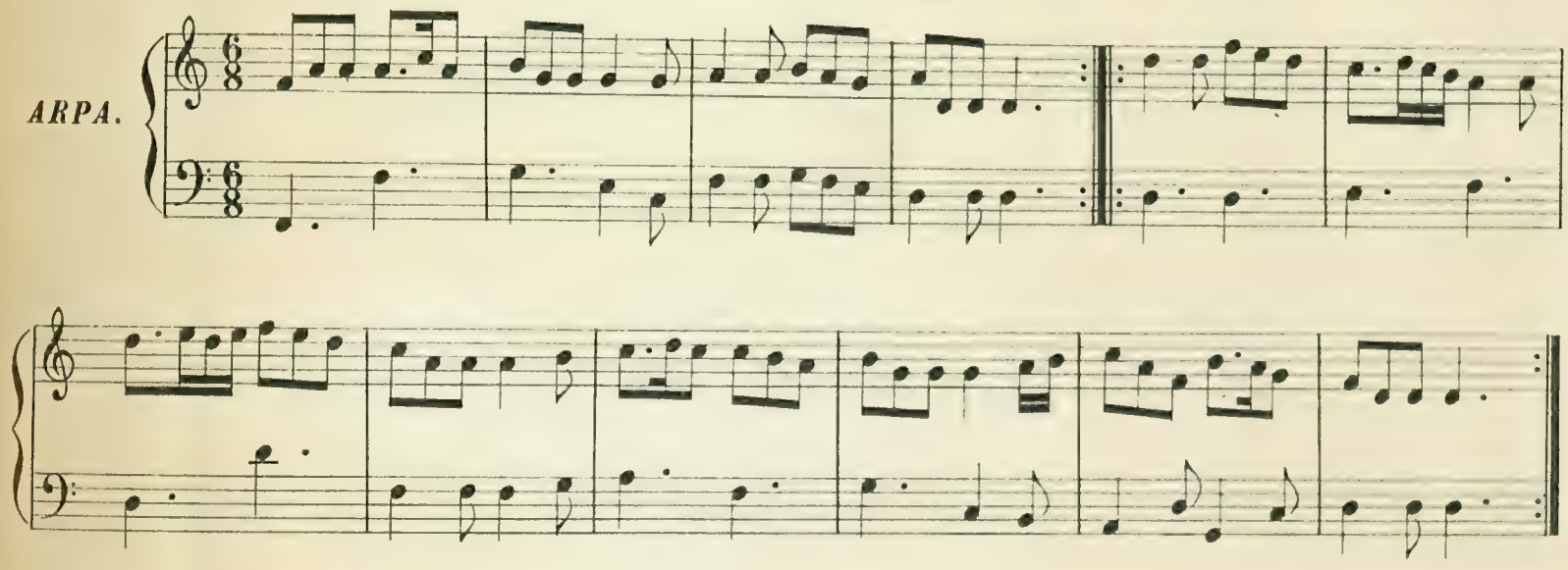
*CANTO*

Accompagnamento della Gously (✡)

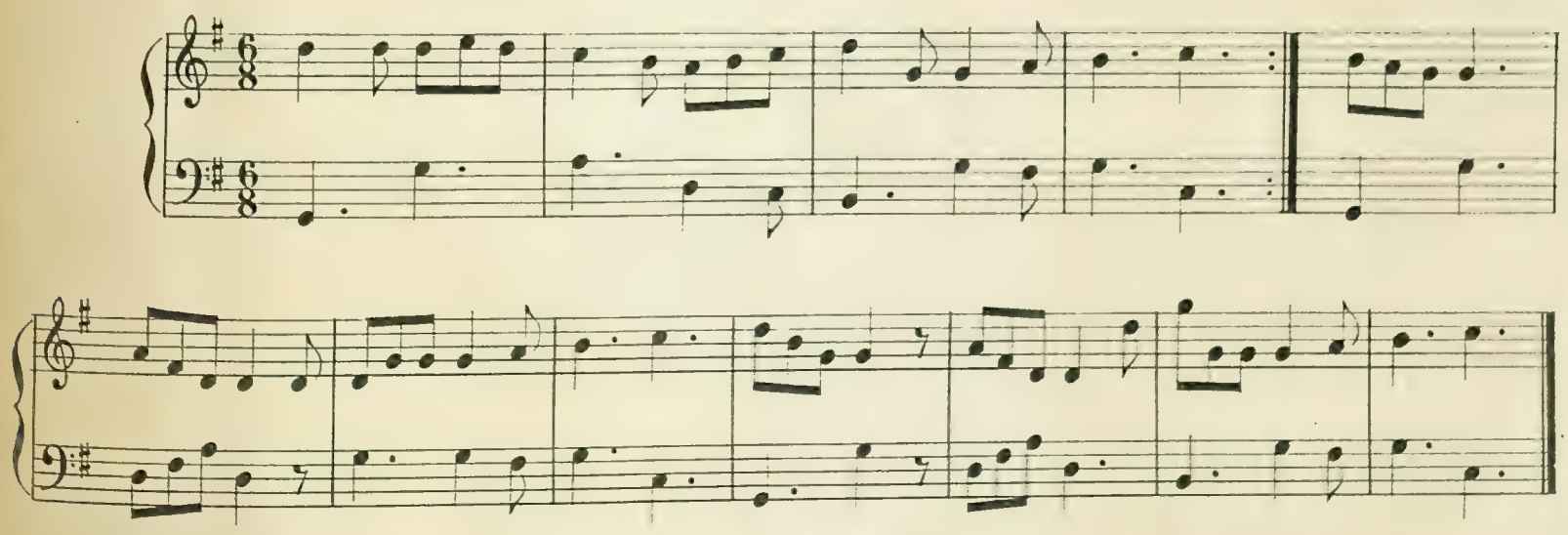


### ARIA DE' GALLI (*GALLOIS*)

*ARPA.*



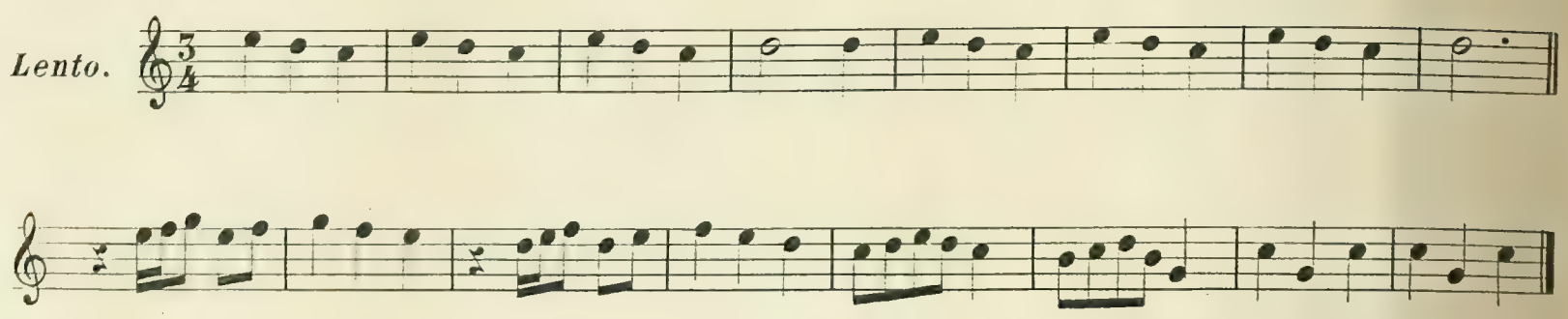
*MELODIA WELCHE* che Errico V. amava di cantare nelle taverne quando non era che Principe di Galles.



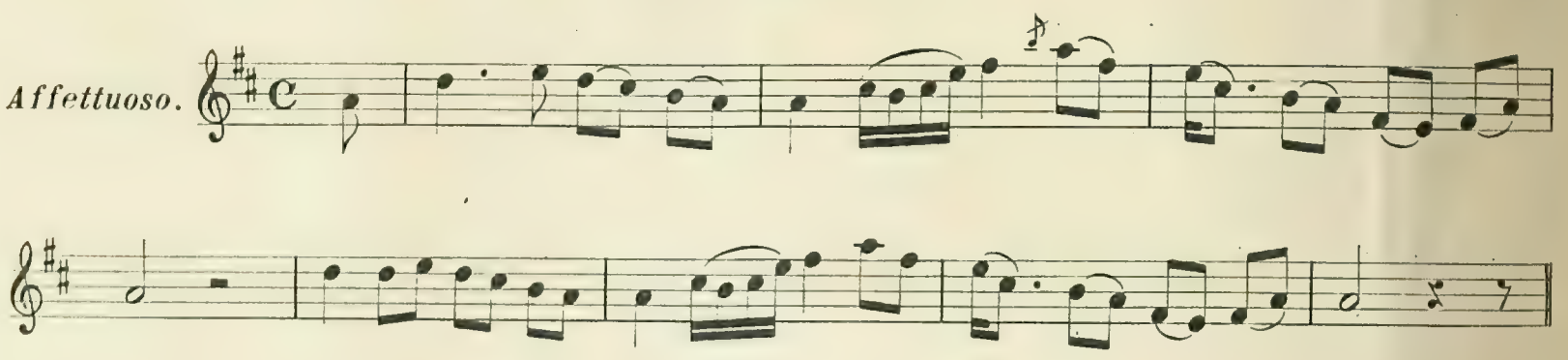
(✡) Specie d'Arpa orizzontale con cinque corde: LA, DO, MI, SOL, LA.

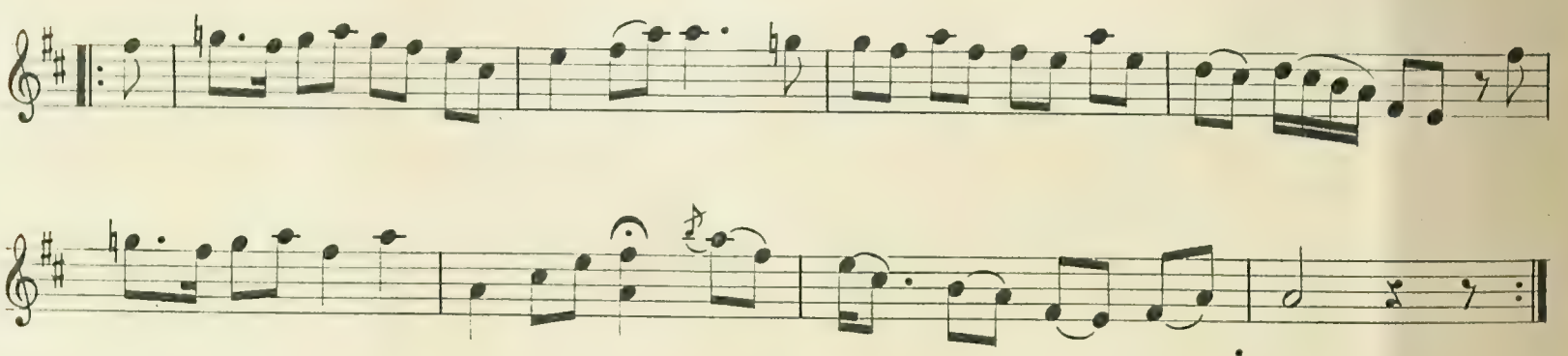
*Proprietà di F. Lucca: Milano.* s 46261 s

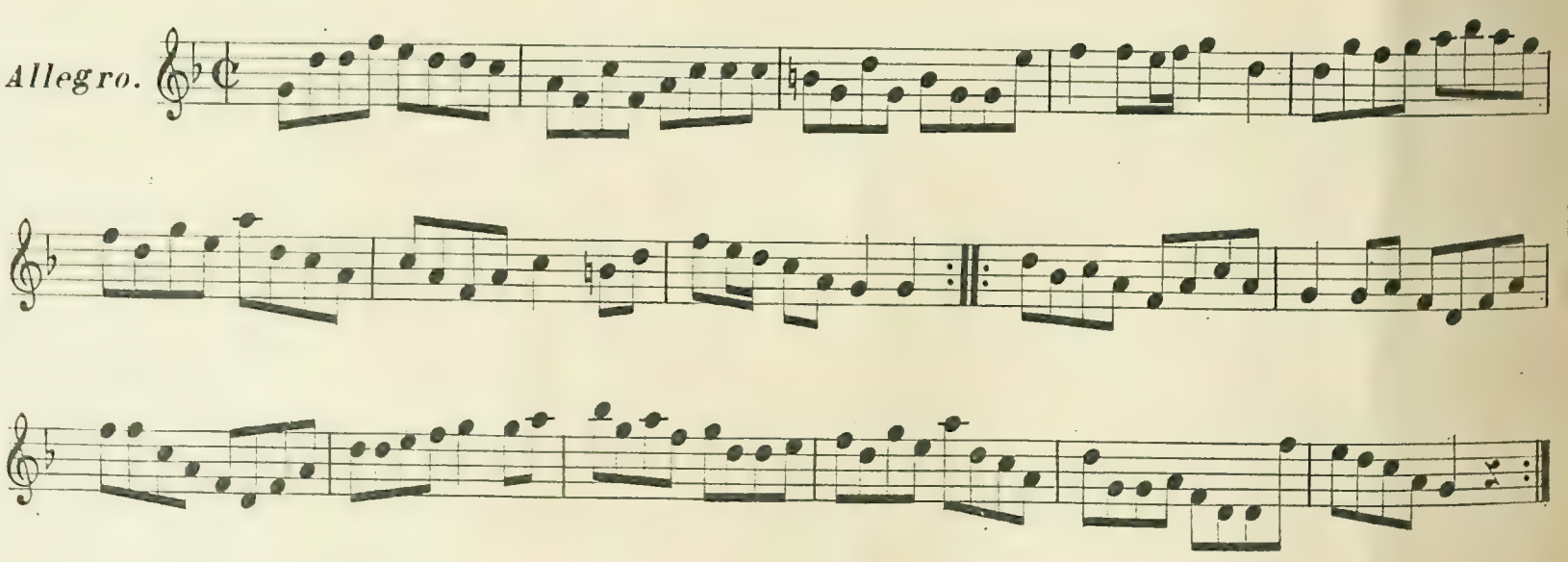
## CANTO DEL RE DAVID



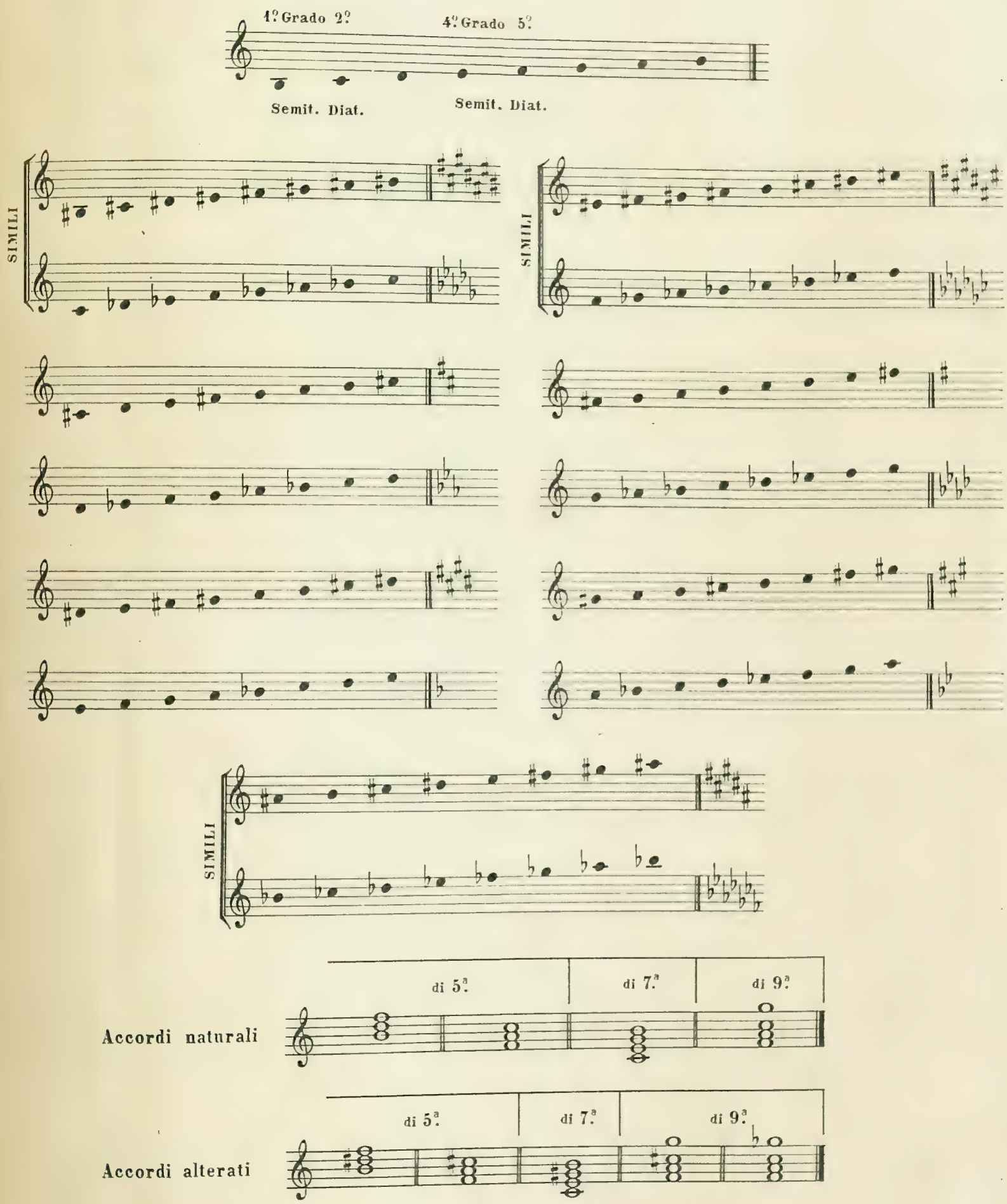

## ARIA IRLANDESE



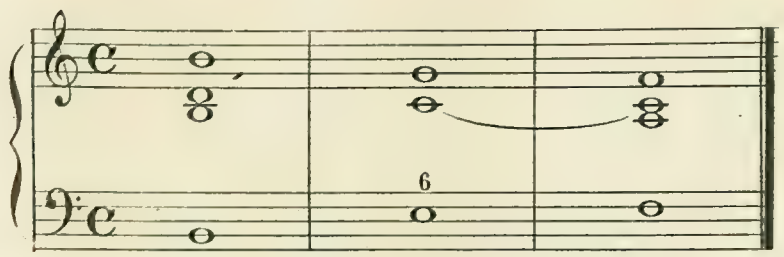



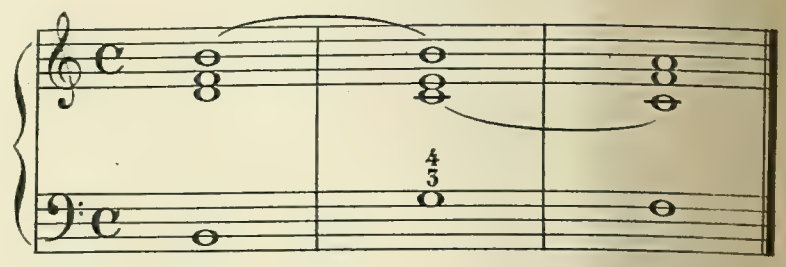


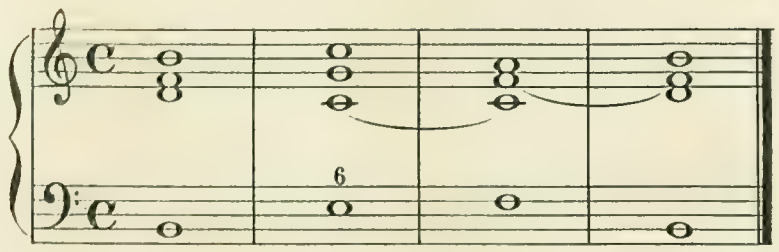
# SCALE

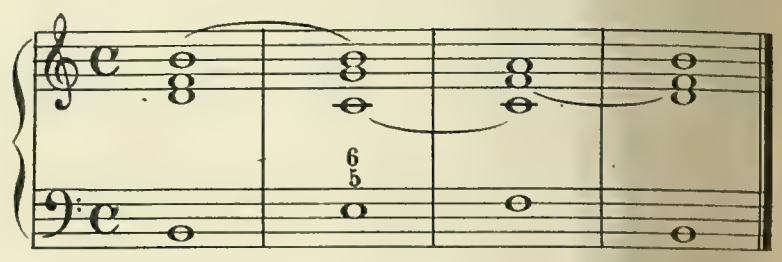

1º Grado 2º
4º Grado 5º
Semit. Diat.
Semit. Diat.
SIMILI
SIMILI
SIMILI
di 5ª
di 7ª
di 9ª
Accordi naturali
di 5ª
di 7ª
di 9ª
Accordi alterati

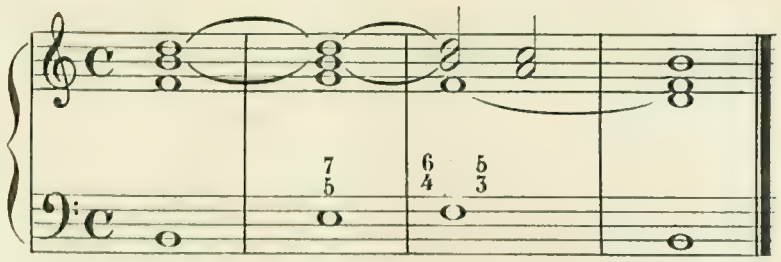
# FORMOLE DI CADENZE

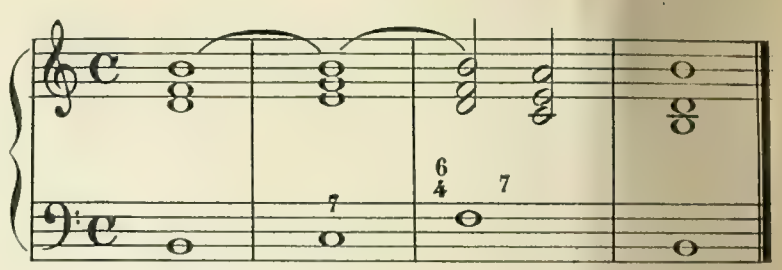


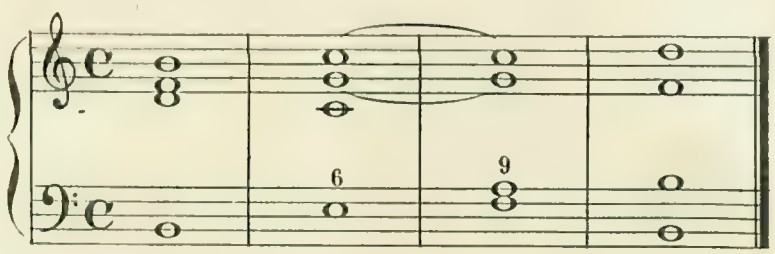



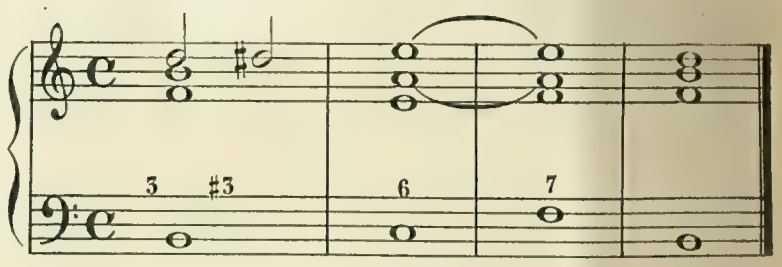



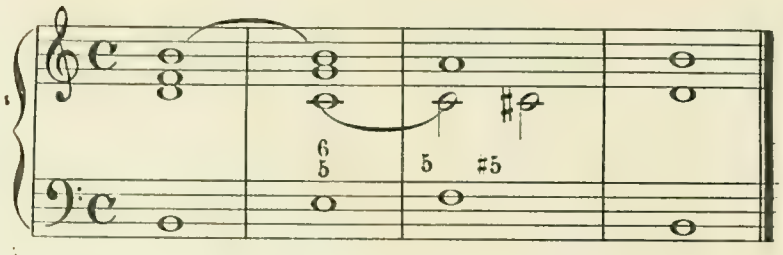



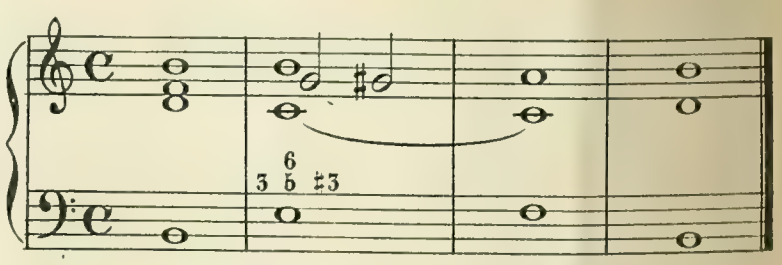



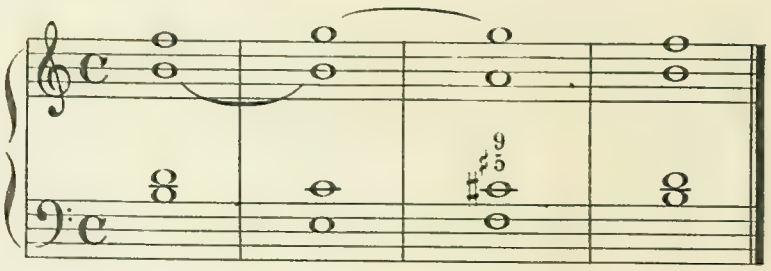



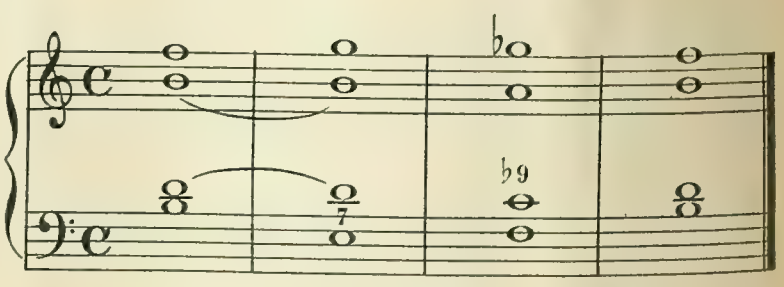



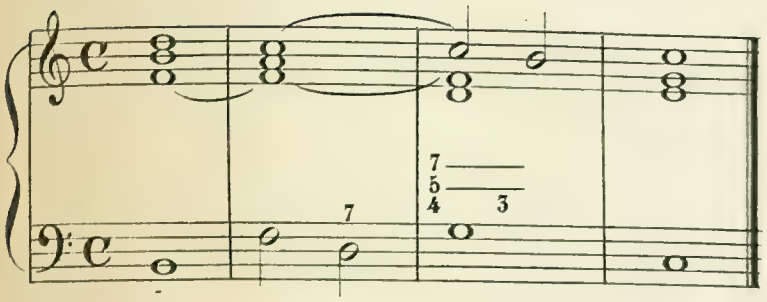



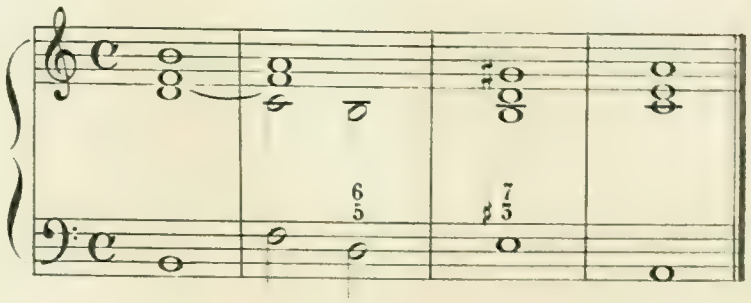



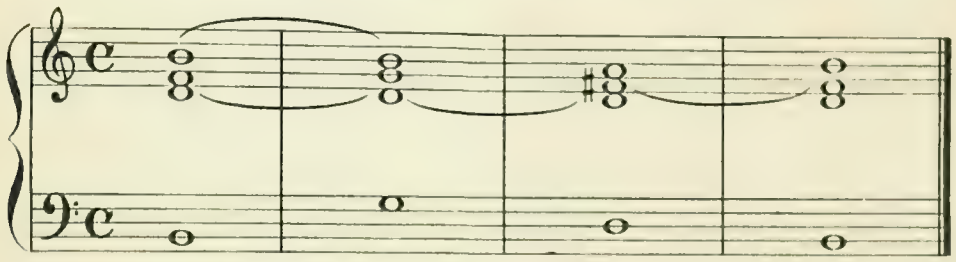



## SI PUÒ ANCHE CAMBIARE DI TONICA E DI MODO AI TONI RELATIVI

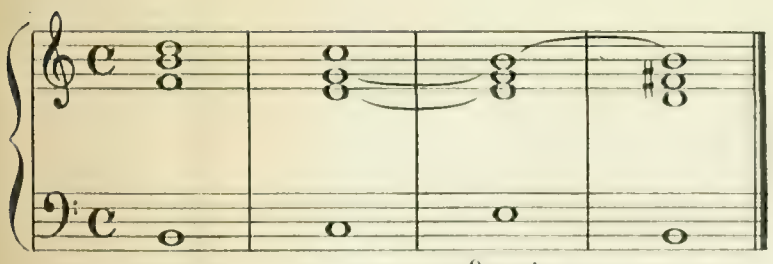




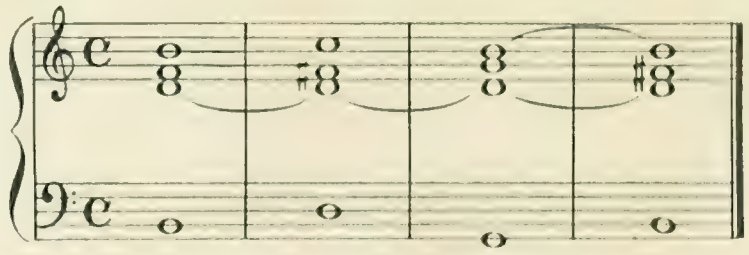
Ovvero *(meglio)* la stessa Tonica con 5. giusta, preceduta però dalle cadenze plagali della *Terza*, o *Quarta*, o *Sesta*



Terza

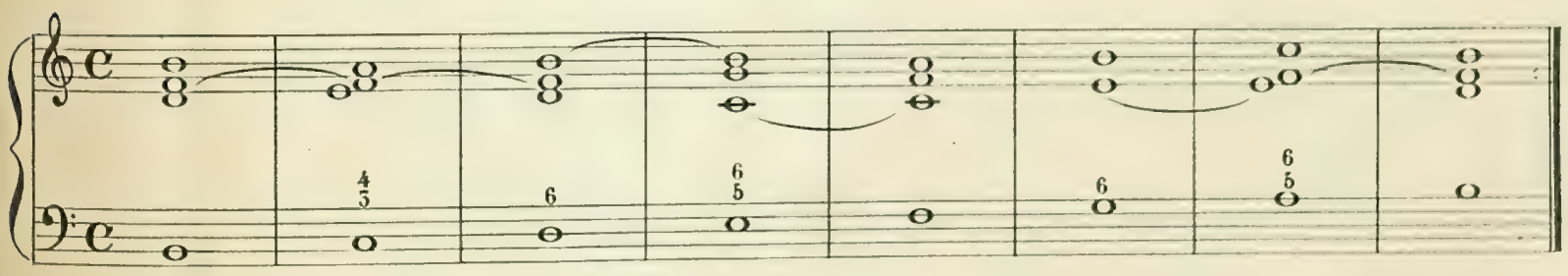


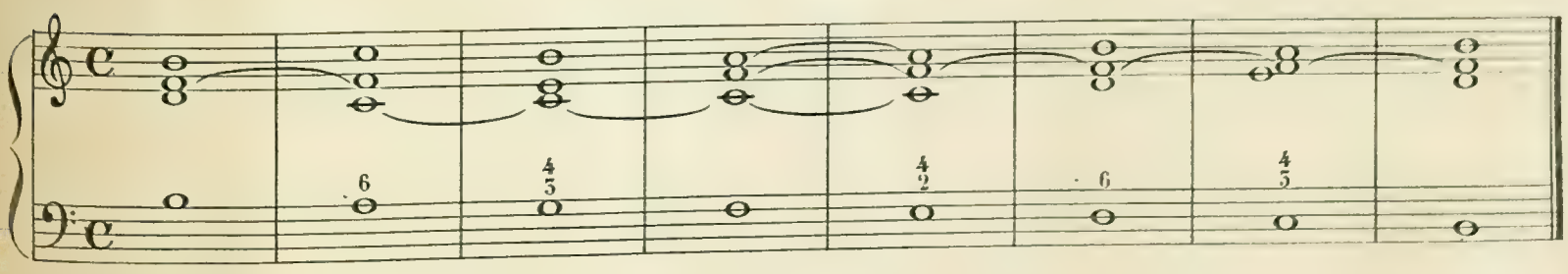
Quarta



Sesta

## L' OTTAVA





N. B. Trattandosi d'una Tonalità del tutto nuova, fa d'uopo esercitar l'orecchio nelle Scale de' singoli Pezzi. (Vedi il Libro 2.º)

## N.º 1.

*VOCALIZZO*

**Andante pastorale.**

*p*

*tr*

*mf*

*cres:*

*FF*

*tr*

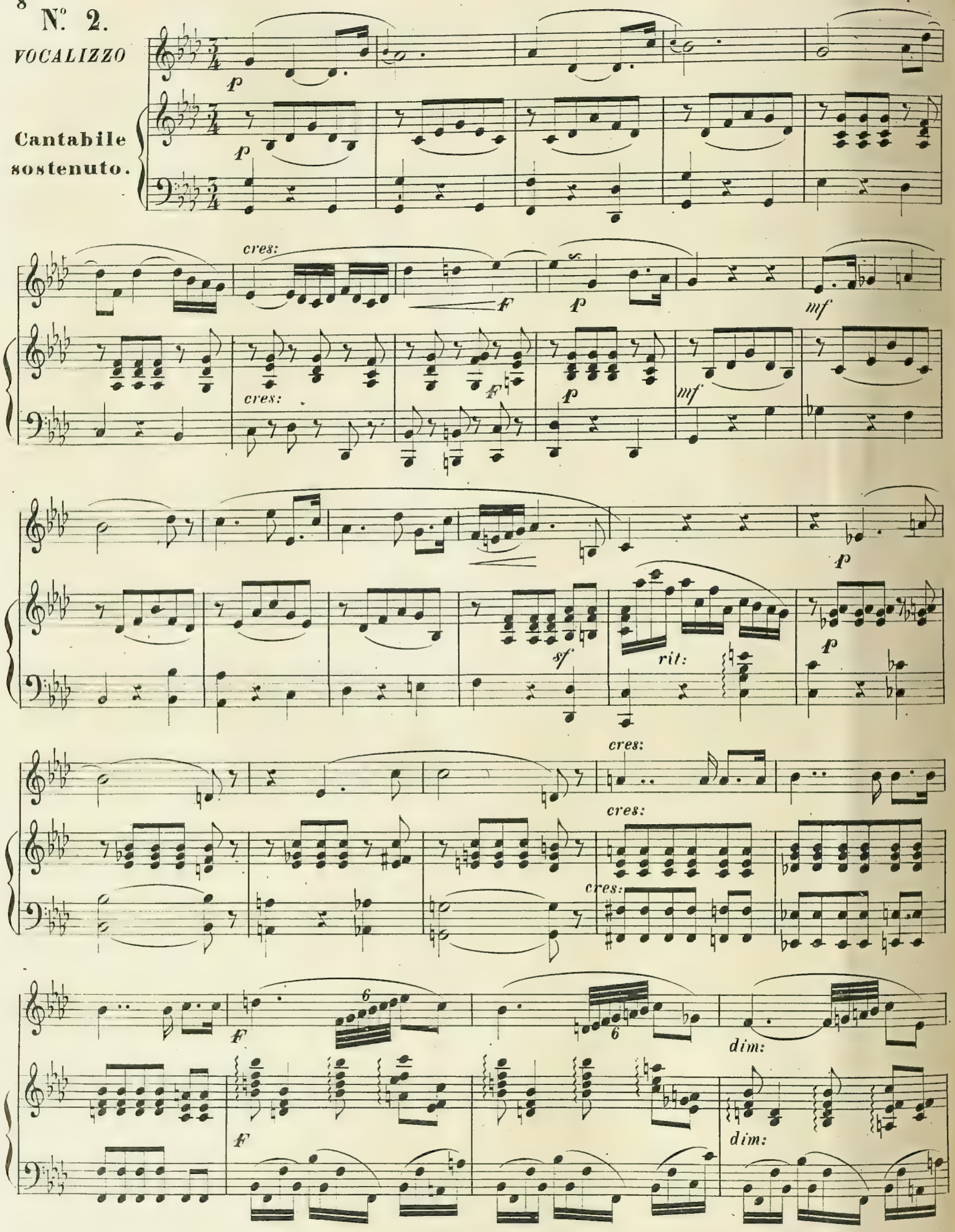
*FF*

p
dolce legato
p
pp
p
cres:
p
rit:
F
a tempo
tr
mf
colla parte
F a tempo
mf
F
F

## N°. 2.

*VOCALIZZO*

**Cantabile sostenuto.**



ff

ff

ff

mf

p

dim:

mf

dim:

pp

mf

pp

mf

cres:

f

p

cres:

f

p

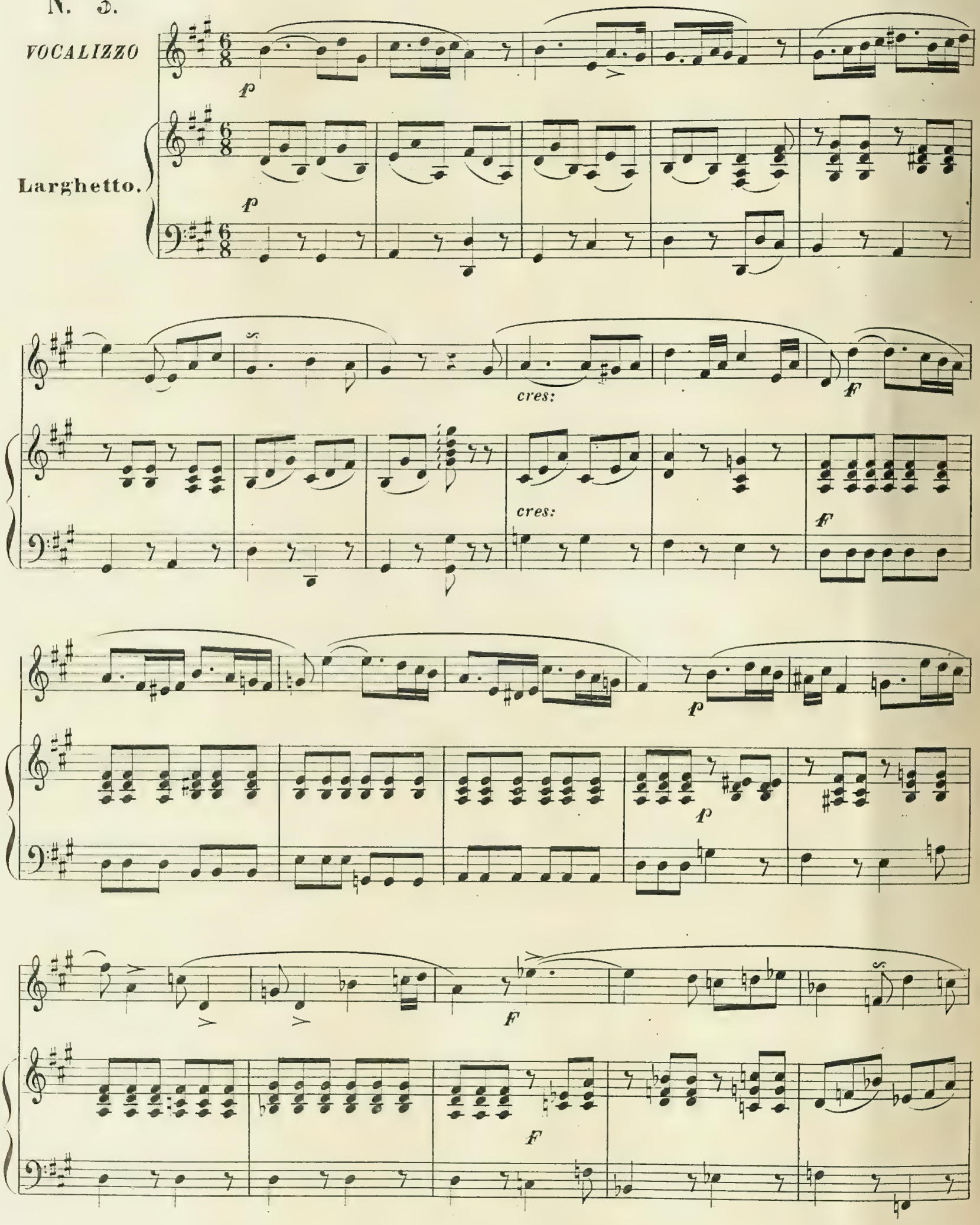
cres:

cres:

ff

ff

## N° 3.



ff

ff

a Tempo

stentate

p

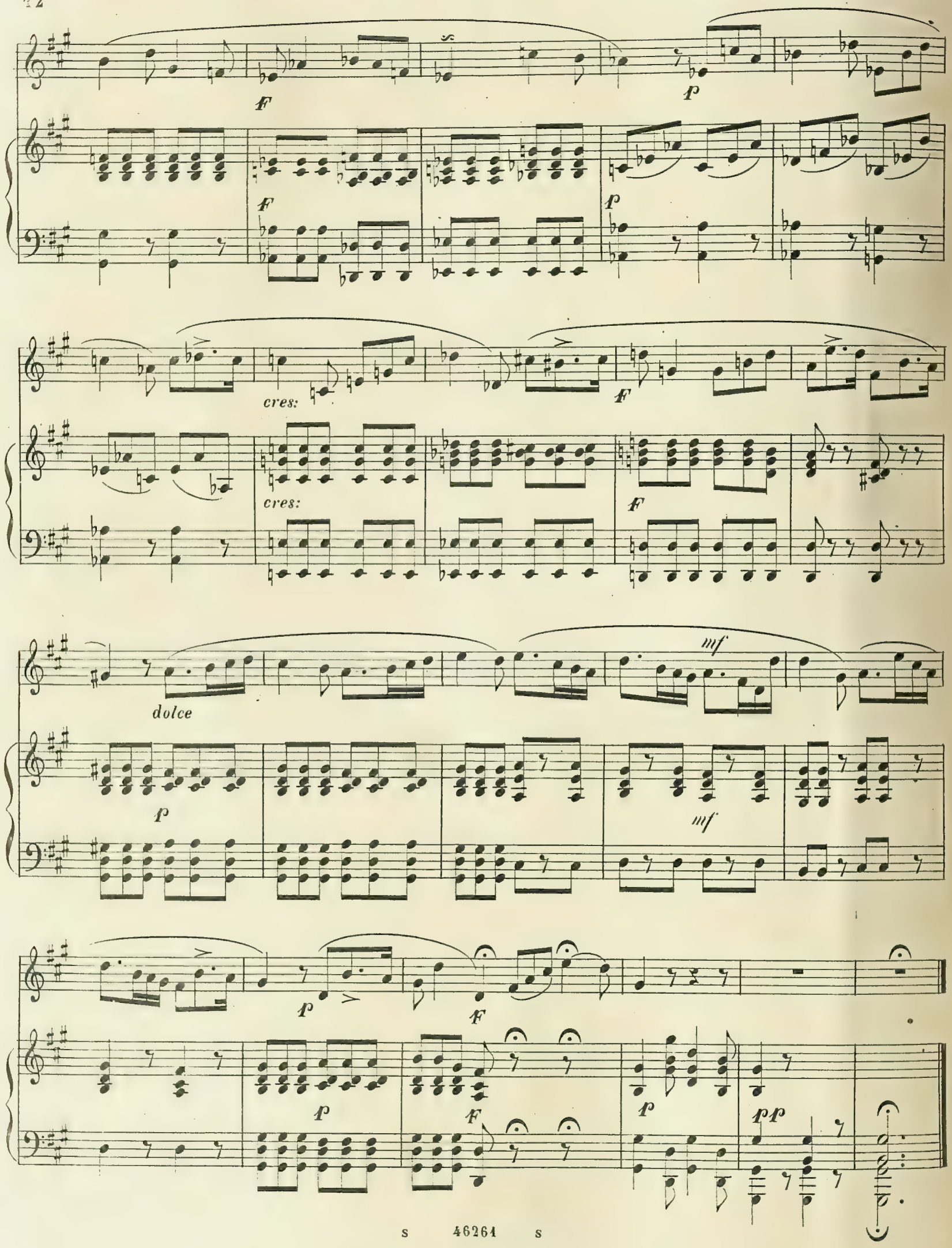
p a Tempo

mf

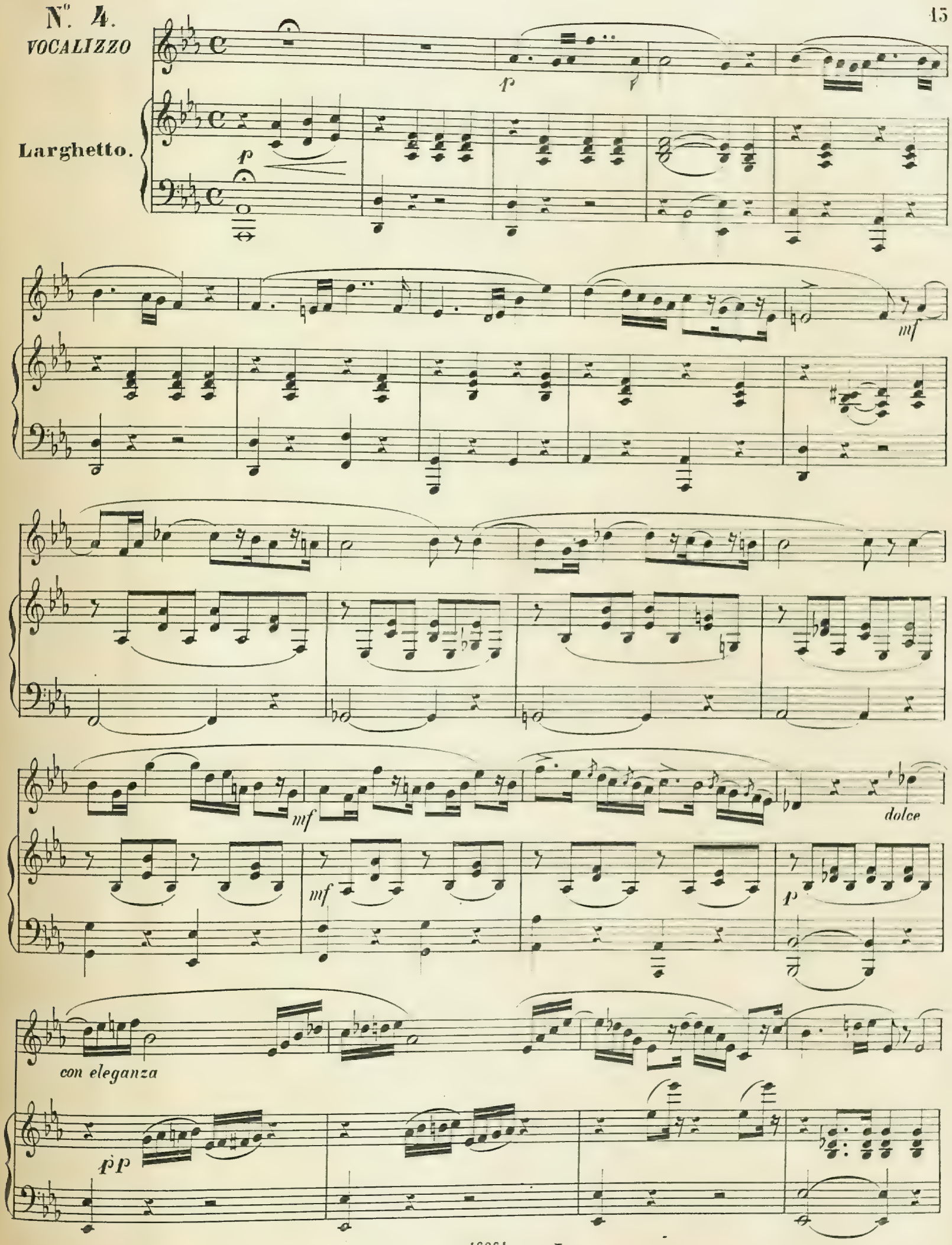
cres:

mf

cres:


F
F
p
p
cres:
cres:
F
F
dolce
p
mf
mf
p
F
p
F
p
pp

## N°. 4.
### VOCALIZZO



accel: . . . . . a tempo

accel: . . . . . a tempo

*F* espress:

*p* dolce

*F*

*F*

cres: . . . . . .

cres: . . . . . .

*FF*

*FF*

*p*

*F*

*F*

ff

ff

rall:

pp rall:

mf

mf

Lento

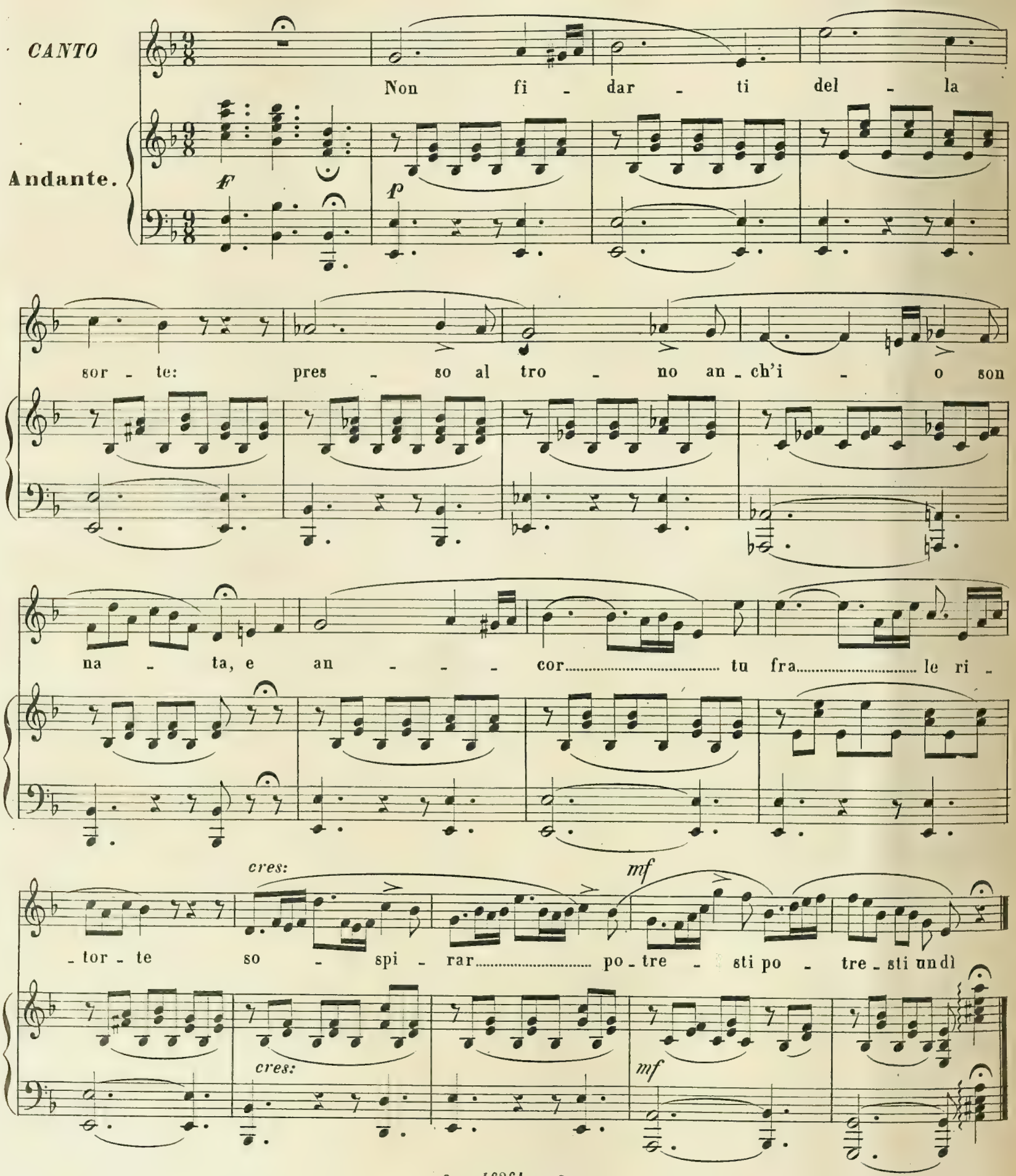
p rall: . . . . .

p rall: . . . .

Lento

# LA SORTE

N.° 5.


CANTO
Andante.
Non fi - dar - ti del - la
sor - te: pres - so al tro - no an - ch'i - o son
na - ta, e an - - - cor tu fra le ri -
- tor - te so - spi - rar po - tre - sti po - tre - sti undì
cres:
mf

*declamato*

**Più animato.**

Al furor d'av - ver - - sa sor - te d'avver - sa

sor - - te più non pal - pi - ta e non

te - - me chi s'avvez - za al - lor che

fre - - - me il suo vol - to a so - ste - ner. Scuo-

*cres:* *ff* *dim:* *p*

- - la son d'un' al - ma for - te l'i - re su - e le più fu-

*cres:* *ff* *dim:*

*cres:* *FF* *dim:*

ne - ste: co - me..... i ven - ti e le tem - pe - - - ste.....

*cres:* *FF* *dim:*

*I.º Tempo.* *p*

.....son la scuo - la.... son la scuo - la del nocchier..... Non m'ab - ba - glia quel

*p*

lam - - po fu - ga - ce, non m'al - let - ta quel ri - so fal - la - -

ce, non non mi fido, non..... non mi fi - do non non.... te - mo non..... non..... te - mo di

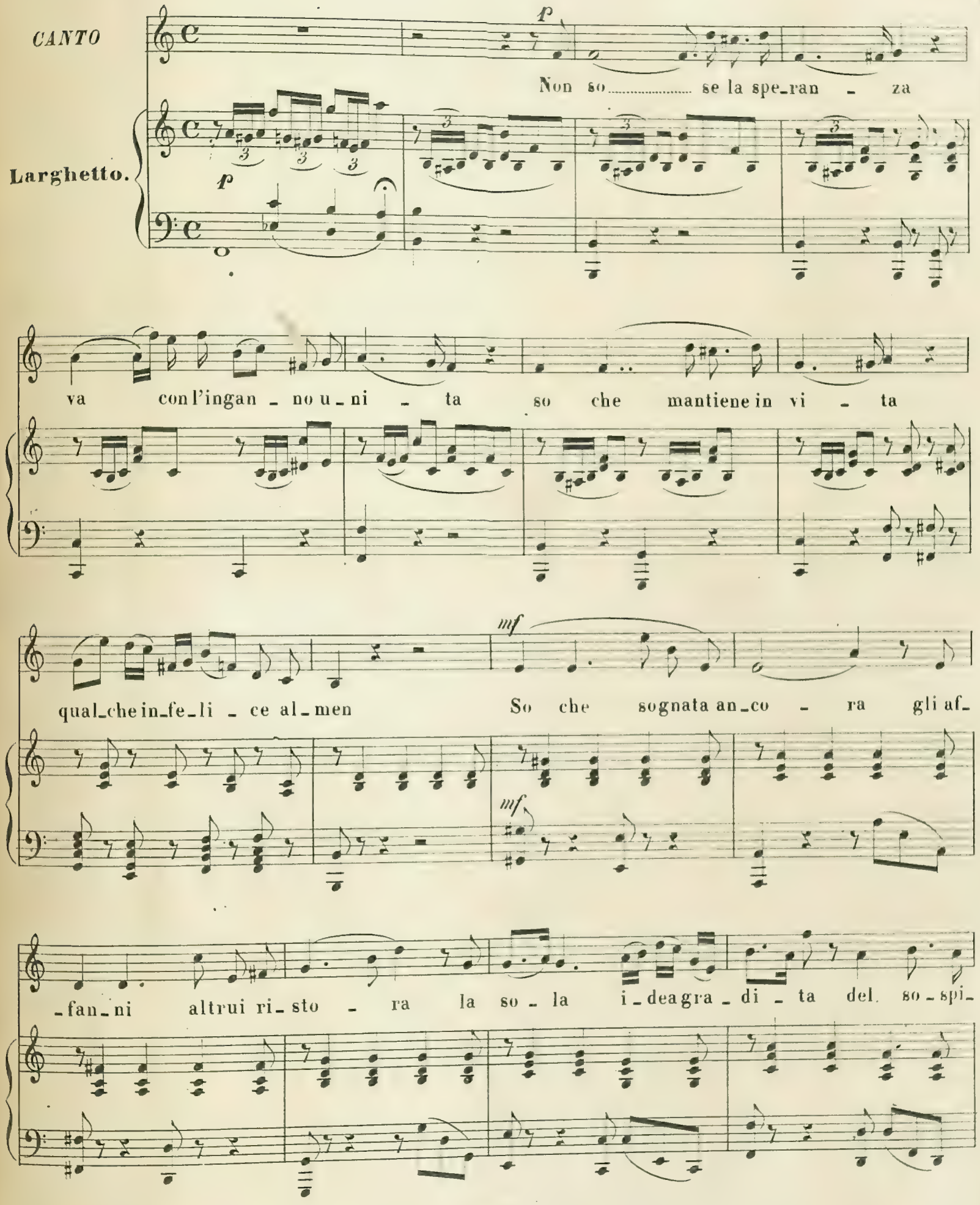
*morendo.*

te. Sorte non non manca o - ve vir - tù s'an - ni - - da

*morendo*

# LA SPERANZA

## N.º 6.



*dolce*

-ra - - - to ben De' nu - mi an-cor ne-

*pp*

*cres:*

-mi - ci pur è pie - to - so il do - no, che ap-

*cres:*

*f*

*f*

*mf*

-pren - dan glin - fe - li - ci si tar - di a di - spe-

*mf*

*con dolore*

-rar Lo sven - tu - ra - to a - do - ra la

*p* *espress:*

*rit.* *a tempo*

spe - me che l'al - let - ta e men - tre il

colla parte *a tempo*

be - ne a - spet - ta il mal scemando va

*f*

Vi - ve il fe - li - ce o - gno - ra co' suoi ti - mo - ri ac -

*p*

*mf* *F*

can - to ed av - ve - - le-na in-tan - to la

*mf*

sua fe - li - ci - tà ed

*p*

*F* *dim:*

av - ve - - le - na in - - tan - to la

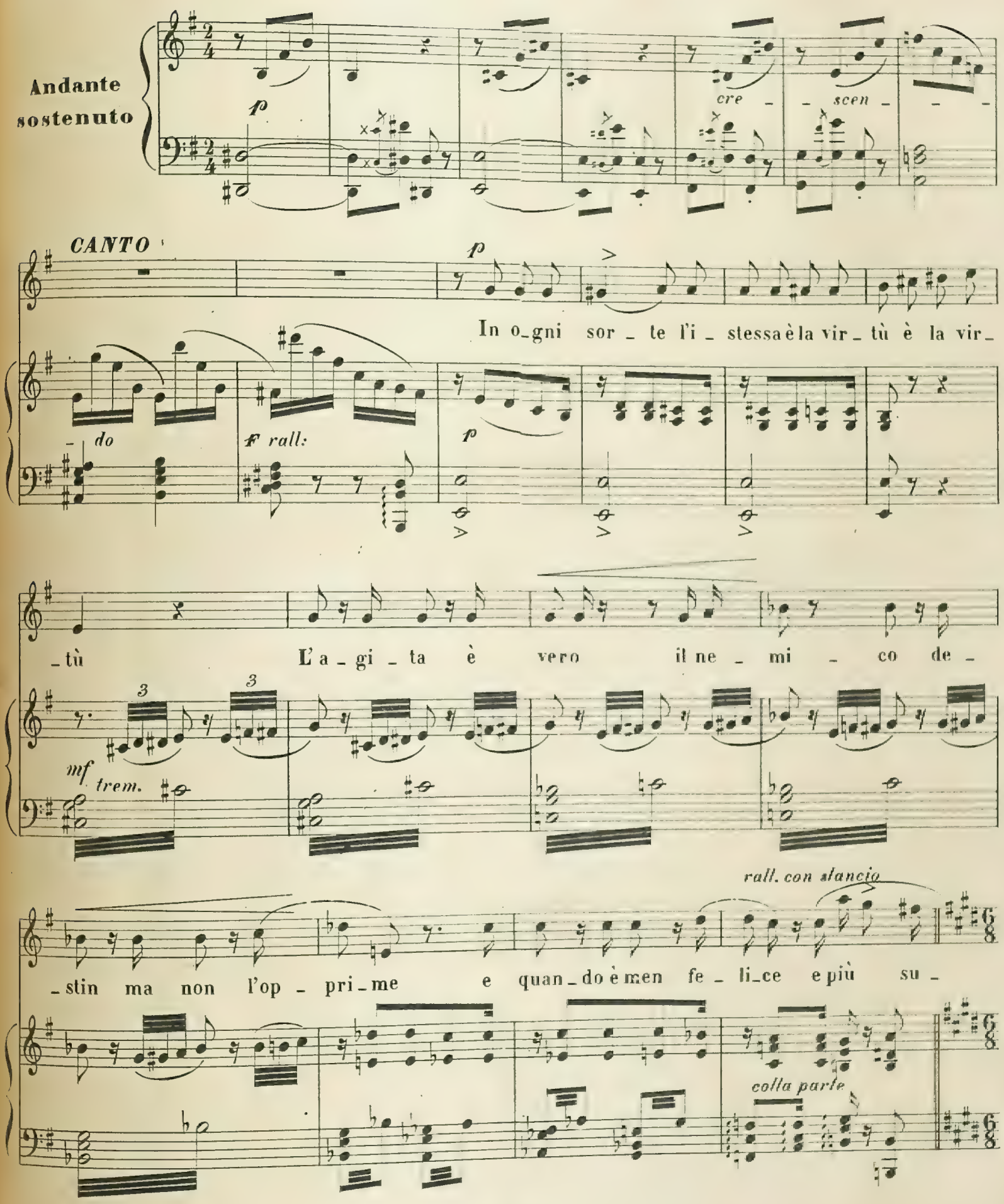
*rall:* . . . . . .

su - a la su - a fe - li - ci - tà.

*rall:* . . . . .

# LA VIRTÙ

## N.° 7.


Andante sostenuto

cre - scen - do
CANTO
p
In o_gni sor _ te l'i _ stessa è la vir _ tù è la vir _ tù
f rall:
p
L'a _ gi _ ta è vero il ne _ mi _ co de _ stin ma non l'op _ pri _ me e quan _ do è men fe _ li_ce e più su _
mf trem.
rall. con slancio
colla parte

*voce piena*

_ blime O so _ ste _ gno..... del mondo de _ gli uo _ mini or _ na _

*p stacc e leggeris.*

*cres.*

_ mento e de _ gli de_i *ff* bella vir _ tù bella vir _ tù la scorta mia tu

*cres.* *ff*

*colla parte*

**Allegretto alla Polacca**

se_i Se dal_le stel _ le tu non sei

*p*

gui _ da fra le procel _ le dell' on _ da in _ fi _ da mai per quest' al _ ma calma non

*ff*

v'è cal _ ma non v'è tu m'assi _ cu _ ri ne miei pe _ ri _ gli nelle sven _

ff

_tu_re tu mi con_si _ gli e sol con_ten _ to sen_to per te sen _ to per

ff

cantab legato

te. Quan _ do un' e _ mu _ la l'in_vi _ ta

p

la vir _ tù si fa maggior, Qual di fa _ ce a fa _ ce u_

_ni _ ta si rad_dop _ pia lo splen _ dor.

mf

a piacere

Un poco meno

rall.

Tu ve_drai che vir_tù non pa_ven_ta l'onda a len_ta del palli_do

p

rall.

Le_te e che in_dar_no d'insidie se_gre_te la cir_con_da l'insta_bile e_

f

rall.

tà Che si cu_ra fra tanti ne_mi_ci si rin_for_za nel duro ci_

mf

stent.

_men_to come al sof_fio di torbido ven_to vasto incen_dio più grande si

colla parte

I. Tempo

p

fa Del pa_ri in_fe_con_da d'un fiu_me è la

F

p

*con brio*

spon - da se tor - bi - do ec - ce - de se man - ca d'u - mor S'a -

- cqui - sta bal - dan - za per trop - pa spe - ran - za si per - de la

**Più mosso**

fe - de per trop - po ti - mor Com - bat - te i ri - go - ri di

sor - te in - co - stan - te in va - - rio sembian - - te la

stes - - sa la stes - - sa vir - tù

# AVE MARIA

## N.° 8.

**Andante religioso**

*pp legato*

CANTO

*p*

*a tempo*

A _ ve a _ ve a _ ve

*sf* *rall:* *pp*

*rit.* *a tempo* *dolce*

Ma _ ri _ a gra _ ti _ a ple _ na Do _ mi _ nus

*colla parte* *a tempo* *pp*

te _ cum be _ ne _ _ di _ cta tu in mu _ li _ e _ ribus et

*mf* *cres.* *f* *rit.*

be _ _ ne _ dictus et be _ ne _ di _ ctus fructus ven _ tris tui Je _

*mf* *cres.* *f* *colla parte*

a tempo p espress. cres.

_ sus fru _ _ _ ctus ven _ tris tu _ _ _ i Je _

a tempo pp legato cres:

pp

_ sus San _ _ _ cta Ma _ _ ri _ a o _ ra

f pp

sf rall. a tempo sf cres.

o _ ra pro _ nobis pec _ cato _ ri _ bus nunc ..... et in ..... hora

sf rall. a tempo cres.

stent.

f

in ..... ho _ ra mor _ tis mor _ tis no _ strae A _ _ _

f colla parte

rall.

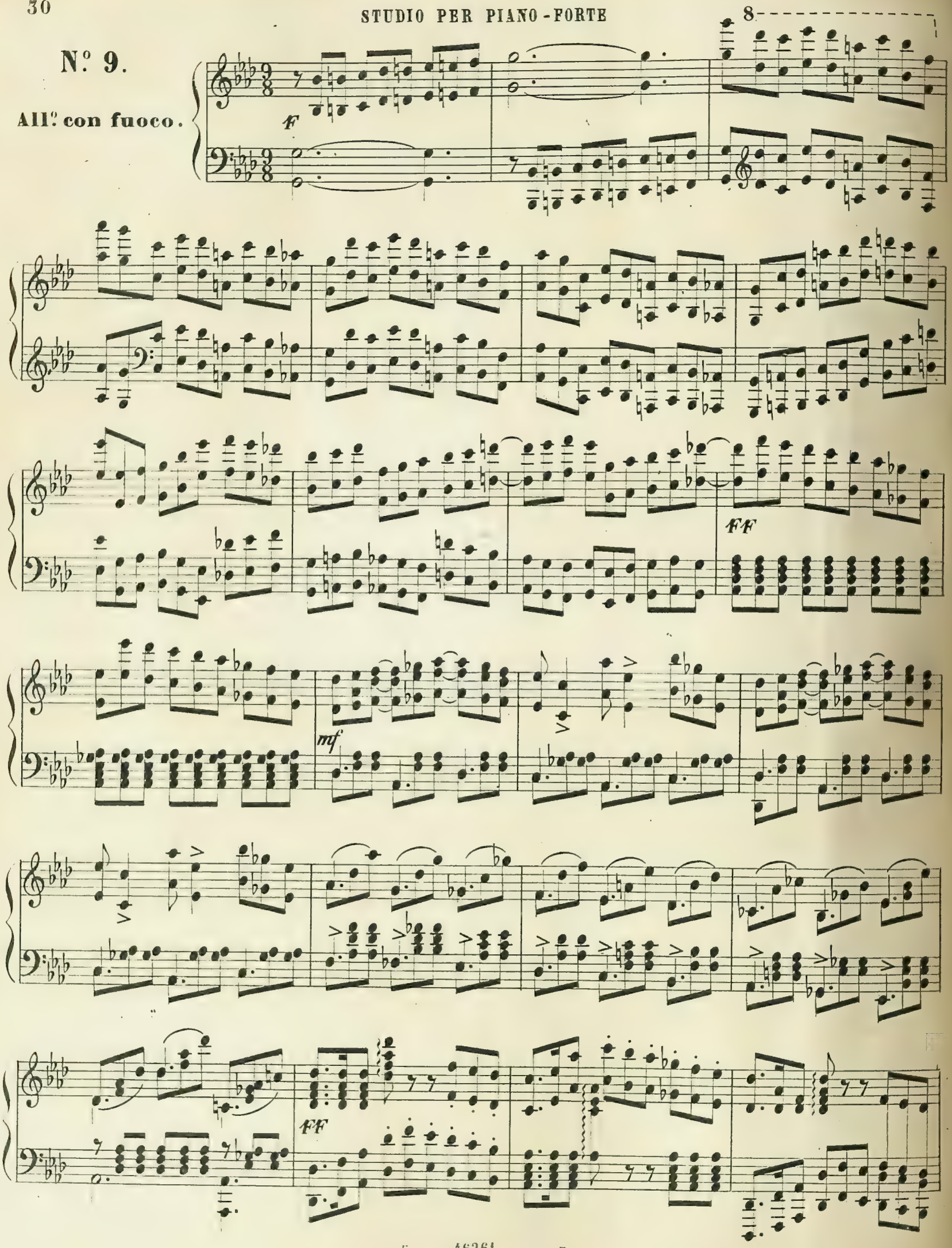
p

_ men a _ _ _ men a _ _ _ _ men

p rall.

## N.º 9.

All.º con fuoco.



8

p

F

p

mf

cres:

F

FF

cres: rall . . . . . .

Meno.

*Cantabile arpeggiato.*

*PP a tempo*

*cres*

I° Tempo.

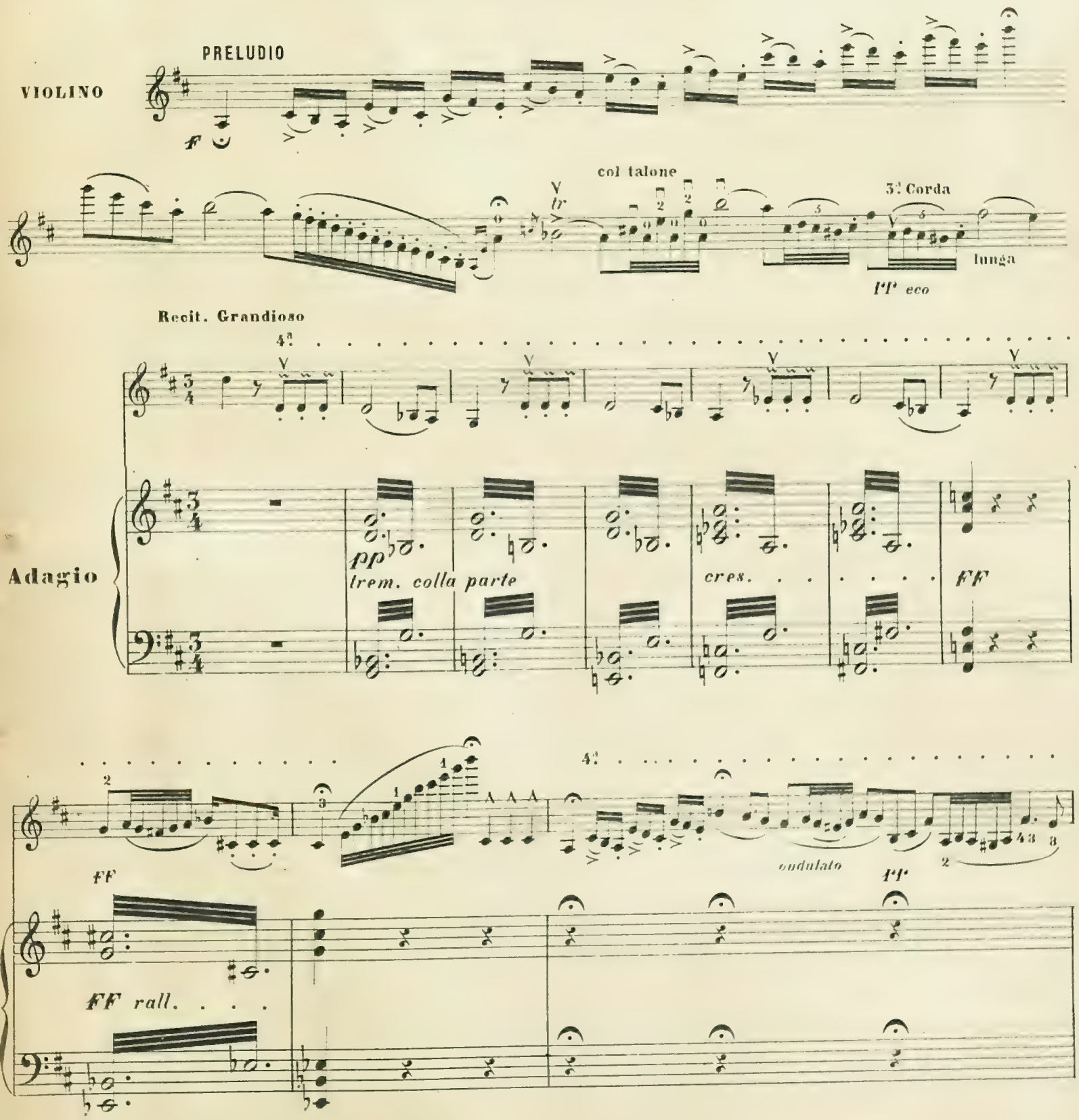
*F*

*FF*

8

# SONATA A VIOLINO E PIANOFORTE

## N.° 10.



*f* stent.

espress.

*mf*

*p*

*mf*

*p*

12

f

dim.

accel

FF

accel

FF

8

8

rit.

*pf dolce*

*pp*

*rall.*

*colla parte*

*a tempo*

*f*

*p*

2ª . . . . . .

resta . . . . . .

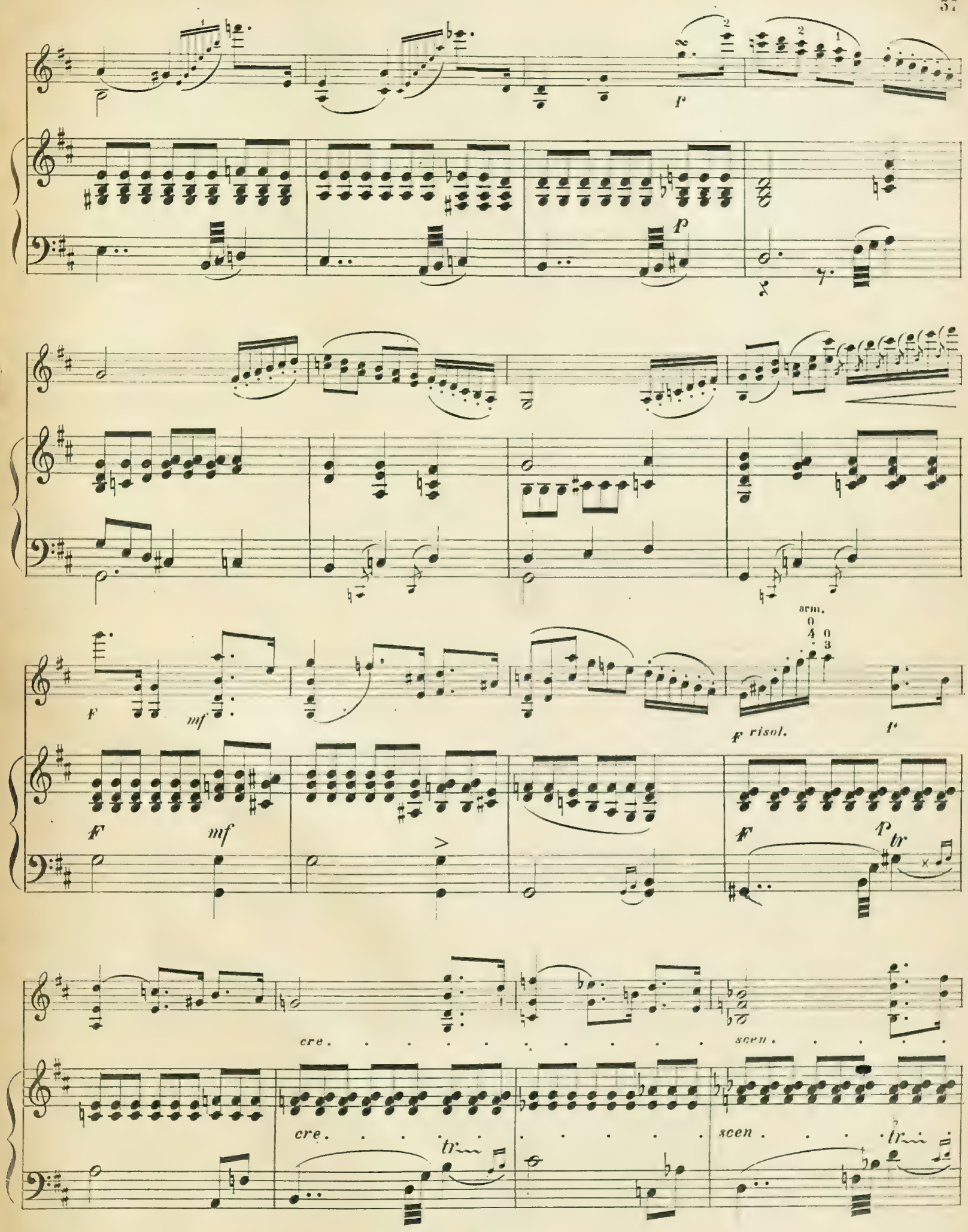
*morendo*

*pp*

*mf*

*Più animato*

*mf*


arm.
risol.
cre.
scen.

do

do

F

F

mf

mf

cre . . . . . scen . . . . . .

cre . . . . . scen . . . . . .

. do . . . . . ff p

. do . . . . . FF p

2. Corde.

p leggerissimo.

pp

cres: FF pp morendo.

cres: FF pp morendo.